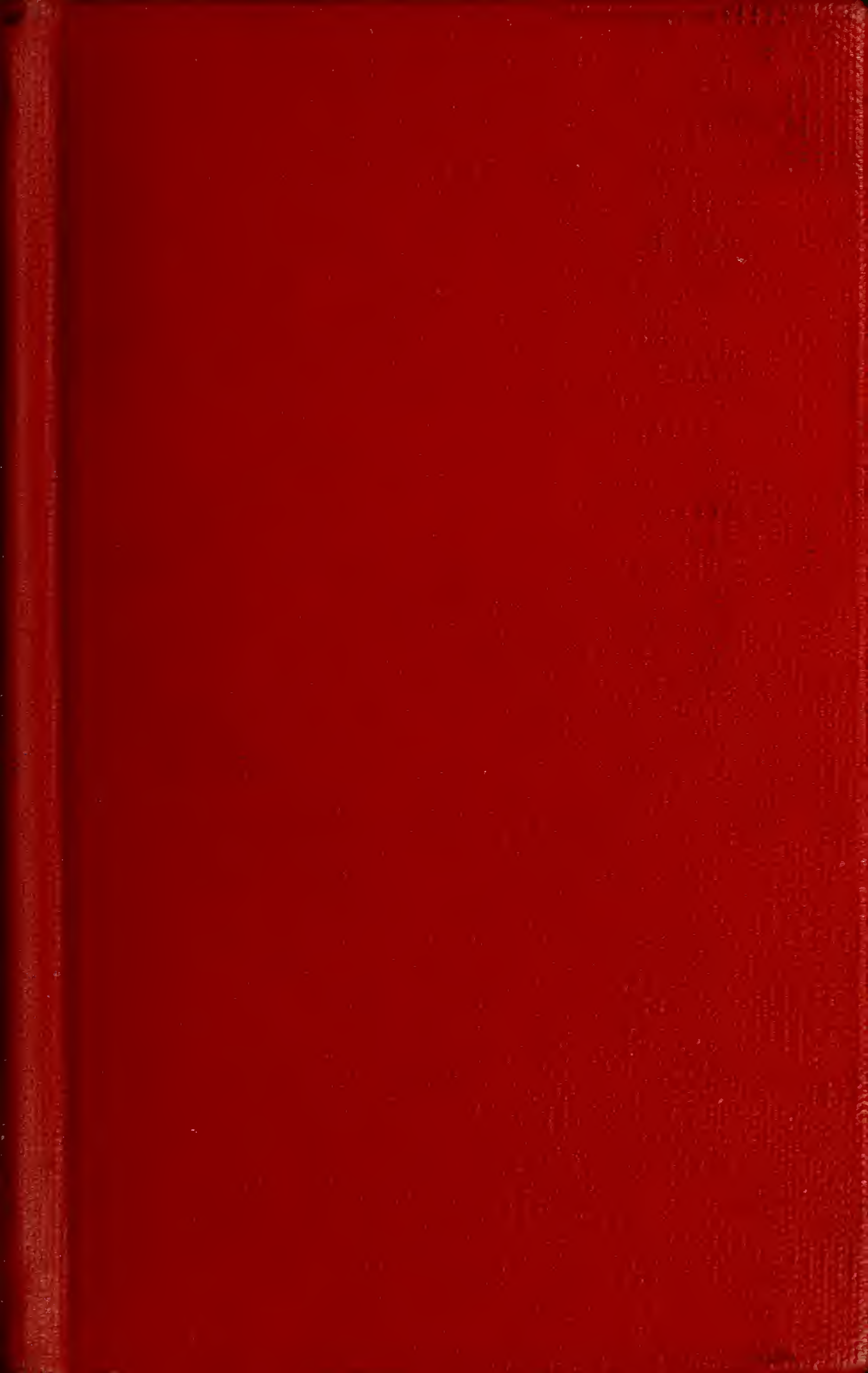
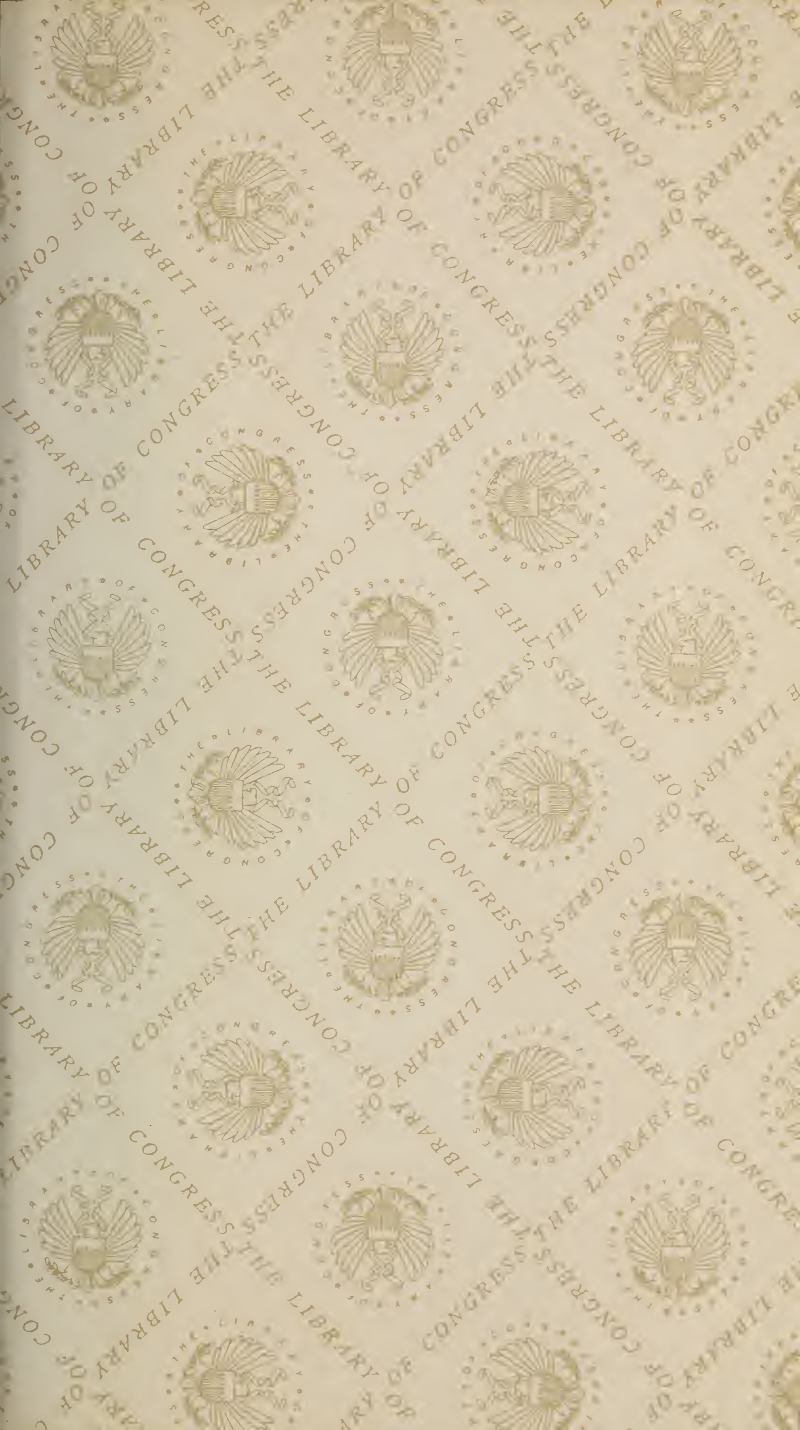





THE LIBRARY OF CONGRESS


27
66

HISTOIRE

DES

MARIONNETTES

EN EUROPE

ERRATA

Page 9, ligne 20 « ...sur... » *lisez :* sous.
Page 43, ligne 14 « ...de la faire... » *lisez :* de la foire.
Page 47, ligne 15 « ...Trimalcion chante... » *ajoutez :* ou récite.
Même page, ligne 16 « ...un *canticum*, élégie... » *lisez :* une espèce de *canticum*, petite élégie.
Même page, ligne 25 « ...la joie nous est permise... » *lisez :* nous pouvons être heureux.
Page 64, ligne 6 « ...moitié drames et fabliaux... » *lisez :* moitié drames et moitié fabliaux.
Page 82, ligne 6 « ...renouvelé de *Bernardone...* » *effacez :* de *Bernardone.*
Même page, ligne 25 « ...voyez ce maigre Pantalon... » *lisez :* Le sixième âge de l'homme nous offre un maigre Pantalon.
Même page, ligne 28 « ...sa voix aiguë... » *lisez :* sa voix aiguisée.
Page 100, ligne 23 « ...Sur le devant... » *lisez :* En avant.
Même page, ligne 27 « ...rassemblés devant le théâtre... » *effacez :* devant le théâtre.
Même page, ligne 29 « ...*declarator...* » *lisez : declarador.*
Page 101, ligne 10 « ...chansons... » *lisez :* romances.
Page 105, ligne 8 « ...*matadatores...* » *lisez : matadores.*
Page 110, ligne 7 « ...descend... » *lisez* descendu.
Page 113, ligne 9 « ...par fils... » *lisez :* par des fils.
Page 115, ligne 4 « ...mouvantes... » *lisez :* mobiles.
Même page, ligne 5 « ...émouvantes... » *lisez :* pathétiques.
Page 119, ligne 12 « ...des xve et xvie siècles... » *lisez :* du xvie siècle.
Page 147, ligne 30 « ...en guise de... » *lisez :* comme un.
Page 199, ligne 15 « ...fières... » *lisez :* plus fières.
Page 200, lignes 33-34 « ...il est aussi comme lui... » *lisez :* il est aussi bien que lui.
Page 219, ligne 21 « ...parmi des jeux permis... » *lisez :* autorisés.
Page 221, ligne 2 « ...1562... » *lisez :* 1543.
Même page, ligne 3 « ...de Rome... » *lisez :* de la place Navone.
Page 245, ligne 22 « ...de l'ouvrage partie... » *lisez :* partie de l'ouvrage.
Page 258, ligne 15 « ...il entonne la complainte de Jeanne... » *lisez :* il entonne gaiement la plaisante complainte de Jeanne, violée, à l'en croire, par un hardi matelot.
Page 270, ligne 3 « ...avouer... » *lisez :* faire remarquer.
Même page, ligne 5 « ...travailler à la corruption... » *lisez :* combattre la corruption.
Page 278, ligne 25 « ...sculpture... » *ajoutez :* sur bois.
Page 287, ligne 5 « ...dans les processions... » *ajoutez :* et dans les lieux attenants aux églises.
Page 295, ligne 3 « ...depuis le xviie siècle... » *lisez :* le xiie siècle.
Page 298, ligne 18 « ...la populace aussi devait avoir... » *lisez :* la population des villes devait avoir aussi.
Page 314, ligne 3 « ...elles... » *lisez :* ces pièces.
Même page, ligne 12 « ...sûrs... » *lisez :* certains.
Page 320, ligne 20 « ...une bagatelle de ce genre... » *lisez :* une de ces bagatelles.

Paris. — Imprimerie A. Wittersheim, 8, rue Montmorency.

HISTOIRE
DES
MARIONNETTES
EN EUROPE
DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS



PAR
CHARLES MAGNIN
Membre de l'Institut

DEUXIÈME ÉDITION, REVUE ET CORRIGÉE



PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2 BIS ET BOULEVARD DES ITALIENS, 1
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1862

HISTOIRE

DES

MARIONNETTES

COUP D'ŒIL GÉNÉRAL

APOLOGIE-PROGRAMME

Admiranda cano levium spectacula rerum.
(ADDISON, *Puppet-Shows.*)

Voilà, dira-t-on peut-être, un titre bien solennel pour un sujet bien frivole. Mérite-t-elle donc l'honneur d'une histoire en forme, cette petite scène ambulante, parodie de la vie humaine, grotesque antithèse de deux exagérations, dont l'une rapetisse à l'excès les proportions de l'espèce, et l'autre grossit sans mesure les défauts de l'individu? A-t-elle le moindre droit à l'attention de l'homme sensé, cette stridente et poudreuse Thalie des champs de foire et des carre-

fours, joie de l'enfant hors de l'école et du peuple hors de l'atelier? — Eh! pourquoi non? Dans ce qu'on est convenu d'appeler les *choses sérieuses de la vie,* y a-t-il, au fond, tant de gravité et de réelle importance, qu'on doive bien vivement regretter quelques heures occupées ou perdues à suivre à travers les âges, les vicissitudes d'un divertissement original qui a fait, ou peu s'en faut, le tour de notre planète et réjouit, depuis bientôt trois mille ans, les deux tiers du genre humain?

Si pourtant on insistait, et qu'à toute force je dusse fournir une excuse pour le choix de ce sujet anormal, je pourrais aisément alléguer l'exemple de tant de profonds ou charmants esprits, qui n'ont pas craint de compromettre leur bonne renommée de savants, de poëtes, voire de théologiens et de philosophes, dans l'intimité de ces mignonnes et agiles merveilles. Combien ne pourrais-je pas rappeler de traits piquants, de hautes leçons, de pensées frappantes de raison, de caprice ou de poésie, inspirées par les marionnettes aux plus grands génies de toutes les contrées et de tous les temps? J'étonnerai, je crois, quelques-uns de ceux qui me lisent, en inscrivant en tête de cette liste de glorieux patronage Platon, Aristote, Horace, Marc-Aurèle, Galien, Apulée, Tertullien, Synesius; et, parmi les modernes, Shakspeare, Cervantes, Ben Jonson, Molière, Hamilton, Pope, Swift, Fielding, Voltaire, Gœthe, Byron, Béranger. Enfin (et ce gracieux souvenir m'aurait suffisamment protégé), on sait quelles fines et riches arabesques s'est plu à tracer sur ce léger canevas un de nos plus charmants fantaisistes, Charles Nodier, l'ingénieux secrétaire de la Reine des songes, l'assidu *dilettante* du boulevard du Temple, l'ami, l'admirateur passionné, et quelquefois, — le dirai-je? — le compère bénévole de Polichinelle. Mais, en réveillant à l'étourdie ces trop brillants et trop poétiques souvenirs, ne vais-je pas m'attirer une objection plus forte, ou du moins plus spé-

cieuse que celle que je prétendais d'abord écarter? Ne va-t-on pas me taxer d'outrecuidance, pour oser porter la vue vers un sujet aussi élevé, et sur lequel des écrivains d'une si rare distinction ont laissé la fraîche empreinte de leur passage? Aussi me garderai-je bien, soyez-en sûr, de m'aventurer sur leurs traces. Je n'ai point la fatuité de vouloir *mettre* (comme auraient dit les Grecs) *le pied dans la danse de ces beaux génies*[1]. Je sais trop ce qui me manque pour agiter après eux avec succès les grelots de cette marotte. A lui seul, notre inimitable ami, le docteur Néophobus a épuisé tout ce que la verve et la fantaisie modernes pouvaient répandre de fine et souriante ironie sur les marionnettes petites et grandes. Force était donc de me tracer un plan tout autre et plus modeste. Je me propose tout uniment d'écrire, à l'exemple du bon père Mariantonio Lupi[2], mais sur un plan moins restreint, l'histoire des comédiens de bois, non-seulement chez les anciens, mais au moyen âge et chez les nations modernes, histoire qui ne peut, je le sais, avoir quelque chance d'intéresser sous ma plume qu'autant qu'elle sera conçue et exécutée, comme je vais tâcher de le faire, en toute simplicité et bonne foi.

Prendre ainsi ce sujet par son côté sévère et didactique, c'est, je ne l'ignore pas, lui enlever, du premier coup, ce qui fait son plus grand charme, à savoir l'avantage des allusions, le piquant des saillies, la ressource des

[1] Plutarch., *Sympos.*, liv. V, *quæst.* I, *Op.* t. II, p. 673, D Cette énergique locution proverbiale témoigne de toute l'importance que la Grèce attachait à la choragie. Voy. *Origines du théâtre moderne;* introduction, p. 123-140.

[2] Ce savant jésuite a publié une bonne, mais trop brève dissertation : *Sopra i burattini degli antichi* dans le tome second de ses *Dissertazioni, lettere ed altre operette;* deux volumes in-4°, ed. Zaccaria, p. 17-21. Cette dissertation a été traduite dans le *Journal étranger;* vol. de janvier 1757, p. 195-205.

digressions, enfin tout le *brio* traditionnel auquel il s'est si bien prêté jusqu'ici ; mais, en revanche, ne peut-on pas espérer de lui faire regagner ainsi un sérieux et solide intérêt de curiosité par l'imprévu des faits, la nouveauté des recherches, la grandeur singulière des noms et des choses, auxquels une destinée bizarre a presque continuellement associé ce petit théâtre ? Oui, les marionnettes touchent, par une foule de points peu remarqués, à tout ce qu'il y a au monde de plus grave et de plus considérable, aux sciences, aux beaux-arts, à la poésie, aux cérémonies du culte, à la politique. Prestigieuses petites créatures, douées à leur naissance des faveurs de plusieurs fées, les marionnettes ont reçu de la sculpture, la forme ; de la peinture, le coloris ; de la mécanique, le mouvement ; de la poésie, la parole ; de la musique, le chant ; de la chorégraphie, la grâce et la mesure des pas et des gestes ; enfin, de l'improvisation, le plus précieux des priviléges, la liberté de tout dire [1]. Et, quand on vient à songer qu'au XVI[e] siècle des mathématiciens aussi éminents que Federico Commandino d'Urbin et Gianello Torriani de Crémone, qu'au XVIII[e] des écrivains dramatiques aussi justement célèbres que Lesage et Piron, et un musicien aussi renommé que Haydn, ont travaillé pour les théâtres de marionnettes, on est obligé de convenir que l'histoire littéraire et la critique auraient bien mauvaise grâce de croire déroger, en accordant à ces honnêtes petits comédiens sans subvention ni cabale un peu de cette attention bienveillante qu'elles ont plus d'une fois prodiguée à des sujets moins dignes de leurs encouragements. Il s'agit, j'en conviens, d'un spectacle en miniature : *in tenui labor;* mais qu'importe l'exiguïté du cadre, si,

[1] Hélas ! elles n'ont pas joui toujours ni partout de cet inestimable avantage. Plusieurs grands états ont jugé leurs légères épigrammes assez redoutables pour vouloir les prévenir par la censure ou même par la proscription.

entre ce châssis de six pieds carrés, sur les planches de ce théâtre nain, il se dépense, bon an mal an, autant et plus peut-être d'esprit, de malice et de franc comique, que derrière la rampe de beaucoup d'autres scènes à vaste enceinte et à prétentions gigantesques? Pour moi, dans la prévision de mes futurs devoirs d'historiographe, j'ai recueilli sur ces artistes lilliputiens tout ce que des lectures entreprises pour d'autres études, m'ont pu fournir çà et là de renseignements sur leurs annales. J'ai recherché leur origine, les divers procédés de leur mise en scène, et la composition de leur répertoire dans tous les lieux et dans tous les temps; enfin, j'ai tâché de rétablir la série des hommes qui ont acquis dans cet art, si inférieur qu'il soit, profit et renommée, depuis l'Athénien Pothin, contemporain et presque rival d'Euripide [1], jusqu'à Jean et François Brioché, Robert Powel, l'infortunée Charlotte Charke, Alexandre Bertrand, Bienfait, Ambroise et leurs glorieux successeurs, Séraphin, Pierre et Guignol. Cela dit, les personnes qui, sur la foi du titre, auraient eu la velléité de me lire, étant bien et loyalement averties par moi de l'austérité de mon programme, pourront fermer ici le livre et chercher ailleurs une distraction plus à leur gré. Si, au contraire, il s'en rencontre de plus aguerries qui consentent à nous suivre, nous allons sans retard entrer avec elles dans ce modeste royaume, tout rempli d'enchantements, de surprises, de bonne humeur et souvent de gais et salutaires conseils.

[1] Voy. Athen., lib. I, cap. XVI, p. 19, et Eustathe. *Comm. in Iliad.*, p. 457, édit. de Rome.

LIVRE PREMIER

LES MARIONNETTES DANS L'ANTIQUITÉ

CHAPITRE PREMIER

LES MARIONNETTES PRIMITIVES. — LA SCULPTURE MOBILE. — TROIS FAMILLES DE MARIONNETTES.

Tout le monde sait que les marionnettes sont des figurines de bois, d'os, d'ivoire, de terre cuite, de carton, ou simplement de linge, qui représentent des êtres réels ou fantastiques, et dont les articulations flexibles obéissent à l'impulsion de ficelles, de ressorts ou de fils métalliques dirigés par une main adroite et invisible. Charles Nodier, dans deux spirituels articles de la *Revue de Paris*[1], a posé en fait que la poupée est l'origine et le type évident de la marionnette. Il conclut de cette proposition hardie que les marionnettes sont contemporaines de la première petite fille; car celle-ci, avec son précoce instinct de maternité, a nécessairement inventé la première poupée. Rien n'est séduisant et fin comme l'analyse que l'ingénieux académicien a donnée de ce premier drame, qu'il appelle le *Drame de la Poupée*, monologue, — que dis-je? — délicieux dialogue à une seule voix, où l'enfant prend si naturellement le ton et le

[1] Novembre 1842 et mai 1843.

maintien de la mère, faisant la leçon à la petite paresseuse, à la petite gourmande, à la petite bavarde! C'est bien là, en effet, le drame à son début. Il est vrai qu'on peut en dire autant de tous les jeux de l'enfance dans lesquels éclatent, sous mille formes, les jets puissants de l'instinct d'imitation. Si j'osais émettre un avis dans cette grave question d'esthétique, je dirais que cette ingénieuse théorie ne m'a pas complétement convaincu; je n'admets pas que la poupée soit l'origine et encore moins le type primordial de la marionnette. La poupée faite d'abord d'étoffe, n'éveille en nous qu'une seule idée, celle de la configuration humaine; elle est molle et non pas mobile. L'idée que représente la marionnette est complexe: c'est surtout l'idée du mouvement ajoutée à celle de la forme. La poupée n'est pas même, à mon avis, le premier ni le plus simple produit de l'instinct plastique. Le bâton sur lequel chevauche le frère de la petite fille est une expression de cet instinct, moins gracieuse assurément, mais plus élémentaire et plus directe.

Ce que nous montre d'abord la plastique naissante, c'est le morceau d'argile encore informe ou le tronc d'arbre à peine dégrossi que le père de ces enfants a choisi pour idole. Ce fétiche, d'abord pur symbole, sera façonné peu à peu, et deviendra une sorte de statue massive, ce que les Grecs ont appelé un ξόανον. Puis cette idole sera coloriée, habillée, couverte de fleurs et de bijoux; et ce n'est point encore assez: l'art hiératique, après avoir imprimé à ce soliveau fait dieu quelques-unes des plus superficielles apparences de la vie, voudra y joindre le signe caractéristique, non-seulement de l'être, mais de la puissance, le mouvement. De cette dernière prétention est née la sculpture mobile, qui constitue une phase notable, quoique trop peu remarquée, de l'histoire ou, si l'on veut, de l'enfance de l'art. On est en droit de s'étonner que cette singulière tentative, employée dans l'espoir de compléter l'illusion, n'ait point fourni aux historiens des

arts d'imitation les remarques qu'elle devait si naturellement leur suggérer. A leur défaut, et cela tient d'ailleurs intimement à notre sujet, nous montrerons comment la plastique, avant d'être sortie de la tutelle sacerdotale et d'avoir trouvé dans ses propres forces et dans le génie des grands artistes la puissance de communiquer au marbre une vie idéale émule de la vie réelle, demanda à la mécanique les moyens d'imprimer aux simulacres divins, sinon le mouvement, du moins la mobilité.

Les appareils destinés à atteindre ce but furent de deux sortes. Quelquefois c'étaient des ressorts cachés dans les statues (et elles étaient alors automatiques) ; d'autre fois c'étaient des fils de métal ou des cordes à boyau, qui, attachés aux membres, les faisaient mouvoir en tous sens à l'instar de nos muscles. Les Grecs, avec leur propriété ordinaire d'expression, nommaient les statues de ce genre ἀγάλματα νευρόσπαστα, c'est-à-dire figures mues par des fils, ce que nous avons appelé en France du mot d'abord religieux, puis quelque peu railleur et profane, de *marionnettes*. En effet, avant d'être devenus la récréation préférée et chérie de l'enfance, la vie et la joie de nos places publiques, les marionnettes et les automates ont été partout les hôtes révérés des temples. Je me hâte même de le dire (afin d'aller, autant qu'il est en moi, au-devant de la surprise que la découverte inattendue de ce fait bizarre pourrait causer aux lecteurs) : la plastique a suivi dans l'art chrétien identiquement la même marche que dans le paganisme. A une époque analogue d'impéritie, elle a recouru à la mécanique et associé cet insuffisant auxiliaire à la représentation des types les plus vénérés et les plus saints.

On le voit, les marionnettes imposent à leur historien des devoirs assez sérieux, et ce n'est pas la moindre singularité de ce modeste travail que de nous obliger à recourir pour son accomplissement aux mêmes classifications un peu

pédantesques que nous avons appliquées dans d'autres occasions à l'étude générale du théâtre. Chose surprenante ! nous allons rencontrer dans l'histoire des acteurs de bois identiquement les mêmes phases de développement que nous avons autrefois signalées et dont nous nous sommes servis comme d'utiles jalons dans nos recherches sur le grand et véritable drame. C'est qu'en effet l'humble domaine des marionnettes est comme une sorte de microcosme théâtral, dans lequel se concentre et se reflète en raccourci l'histoire du drame entier, et où l'œil de la critique peut embrasser, avec une netteté parfaite, l'ensemble des lois qui règlent la marche du génie dramatique universel.

Ainsi donc, et malgré la disproportion apparente de mon sujet et du mode d'investigation que j'ai choisi, je pense, ne pouvoir mieux faire que de prendre, dans l'étude de cette petite contrée, plus fréquentée que bien connue, les mêmes voies d'exploration que j'ai adoptées autrefois, pour m'orienter dans le labyrinthe des diverses transformations qu'a suivies l'instinct dramatique. J'envisagerai donc, dans le cours de ce travail, les marionnettes sur un triple point de vue : comme hiératiques, comme aristocratiques et comme populaires.

CHAPITRE DEUXIÈME

MARIONNETTES HIÉRATIQUES CHEZ LES ÉGYPTIENS, LES GRECS ET LES ROMAINS.

C'est en Égypte et dans les écrits du père de l'histoire, que nous trouvons la plus ancienne mention de la statuaire mobile, appliquée aux cérémonies du culte. On rencontre de curieux détails sur ces sortes de marionnettes dans le second

livre d'Hérodote. Nous apprenons de cet écrivain que les habitants de l'Égypte célébraient la fête d'*Osiris* [1], avec des rites à peu près semblables à ceux qu'on observait aux Dionysiaques, et où ne manquaient même pas certaines singulières mécaniques, emblèmes des forces de la nature [2]. Plus tard, Lucien ou l'auteur inconnu qui a écrit le traité *De Syria Dea*, a confirmé l'existence dans l'enceinte du temple d'Hiérapolis de ces matérielles et grossières dévotions [3].

La statue fatidique de Jupiter Ammon ne rendait ses oracles, suivant le témoignage des anciens, qu'après avoir été portée en procession dans une nacelle d'or, sur les épaules de quatre-vingts prêtres, auxquels elle indiquait *par un mouvement de tête* la route qu'elle voulait suivre. Diodore de Sicile exprime cette dernière circonstance par le mot νεῦμα, *nutus*, qui ne peut laisser de doute [4].

Quelque chose de semblable se passait dans le temple d'Héliopolis [5]. Lorsque le dieu, auquel le pseudo-Lucien donne le nom d'Apollon, bien qu'il ne fût ni jeune ni imberbe, voulait rendre ses oracles, la statue, qui était d'or, s'agitait d'elle-même. Si les prêtres tardaient à l'interroger,

[1] Hérodote établit l'identification d'Osiris et de Bacchus dans le chap. 42 du second livre de son histoire, et plus formellement encore au chapitre 144. Diodore confirme cette opinion. Voy. *Oper.*, t. I, p. 19. J'ajouterai qu'on a découvert dans une île voisine de la première cataracte, appelée dans l'antiquité l'*île de Bacchus,* une inscription appartenant au règne de Ptolémée Évergète II, qui contient une dédicace à plusieurs divinités locales, et sur laquelle on lit : « A Pétempamenthès (c'est un des surnoms d'Osiris), qui est aussi Bacchus.» Voy. Jablonski, *Opusc.*, t. I, p. 25.

[2] Herod ; lib. II, cap. XLVIII, p. 107.

[3] Pseudo-Lucian., *De Syria Dea,* § 16.

[4] Diodor., lib. XVII, *Op.*, t. II, p. 199.

[5] Le pseudo-Lucien (*ibid.*, § 36) dit *Hiérapolis*.— Macrobe (*Saturnal.*, lib. I, cap. 23) dit mieux *Héliopolis*.

elle suait et s'agitait de nouveau. Quand ils l'avaient prise et placée sur un brancard, elle les conduisait et les contraignait de faire plusieurs circuits. Enfin, le grand prêtre se présentait devant elle et lui soumettait les questions sur lesquelles on venait consulter le dieu. Lorsque celui-ci désapprouvait l'entreprise, la statue reculait en arrière ; lorsqu'il l'approuvait, elle poussait ses porteurs et les dirigeait en avant comme avec des rênes. « Enfin, dit l'auteur auquel nous empruntons ces détails, le prodige que je vais raconter, je l'ai vu : les prêtres ayant, en notre présence, posé la statue sur leurs épaules, elle les laissa à terre et s'éleva toute seule vers la voûte du temple [1]. »

Callixène a composé une curieuse relation de la pompe célébrée par Ptolémée Philadelphe en l'honneur de Bacchus et d'Alexandre. On vit, dit-il, après plusieurs autres singuliers spectacles, s'avancer un char à quatre roues, sur lequel était assise la statue colossale de la ville de Nyssa, où Bacchus était l'objet d'un culte particulier. Cette figure, haute de huit coudées, vêtue d'une tunique jaune brochée d'or et d'un manteau macédonien, se levait comme par sa propre volonté, versait du lait avec une coupe et se rasseyait, sans qu'il parût que personne l'eût touchée [2].

Dans l'Asie Mineure et dans la Grèce proprement dite, la sculpture à ressorts remonte au berceau des arts et se perd dans la nuit des âges mythologiques. Tout le monde a lu ce qu'Homère raconte des trépieds vivants de Vulcain, aux roues d'or, qui couraient d'eux-mêmes à l'assemblée des dieux et en revenaient [3]. Ce fabuleux travail a inspiré à Aristote une réflexion bien étrange : « Entre l'esclave,

[1] Les anciens connaissaient l'action attractive de l'aimant sur le fer.

[2] Athen., lib. V, p. 197, seqq.

[3] *Iliad.*, XVIII, v. 376. — Cf. Philostr , *Oper.*, t, I, p. 117. *id.*; ed. Olear.

instrument animé de travail, dit ce philosophe, et les autres outils inanimés, il n'y aurait aucune différence, si ces derniers pouvaient, sur un ordre donné, travailler et se mouvoir d'eux-mêmes, comme les statues de Dédale et les trépieds de Vulcain [1]. »

Quant aux statues de Dédale, c'est une question entre les antiquaires de savoir si la mobilité qu'on leur attribue était réelle, ou s'il ne faut voir dans les passages qui les concernent que de simples métaphores admiratives. Il est certain que Dédale (ou l'école que la Grèce a personnifiée sous ce nom) détacha le premier les bras et les jambes des statues, jusque-là réunis en bloc [2], qu'il leur donna le regard, en accusant nettement la forme des yeux, à peine indiqués avant lui par une faible ligne [3], et qu'en présence de ces heureuses innovations l'admiration publique a pu s'écrier qu'il avait donné à ses ouvrages le mouvement et la vie [4]; mais, d'une autre part, les témoignages les plus graves établissent qu'à ces premiers et timides perfectionnements, l'école dédalienne voulut ajouter un degré de plus d'illusion, et demanda une mobilité réelle à la mécanique. Callistrate l'atteste dans un passage [5], où quelques critiques [6] ont vu trop facilement, une allusion au groupe des danseurs de Gnosse [7], et Aristote n'hésite point à admettre (d'accord sur ce point avec le poëte comique Philippe), que la fameuse Vénus de bois attribuée à Dédale

[1] Aristot., *Politic.*, lib. I, cap. 2.

[2] Diodor., lib. I, § 98. — Cf. Gedike, *in Platon. Menon.*, p. 72, ed. Buttmann.

[3] Suid., *voc.* Δαιδάλου ποιήματα. — Schol. in Plat., p 367, ed. Bekker.

[4] Quatremère de Quincy; *Jupiter olympien*, p. 170, 171.

[5] Callistr., *Ecphrasis seu statuæ*, apud Philostr. *Oper.*, t. II, p. 899.

[6] *Stor. dell'Arte*, note de Carlo Fea, t. II, p. 99 et 165.

[7] Iliad. XV, v 739, seqq.

se mouvait au moyen d'une certaine quantité de vif-argent versée dans l'intérieur [1]. Malheureusement Aristote ne nous apprend pas quel moyen l'on employait pour développer l'élasticité du fluide. Était-ce la chaleur d'une lampe ou celle d'un réchaud ? Toujours est-il que, si l'on s'en fût reposé sur les seules variations atmosphériques, la statue de la déesse n'aurait éprouvé que les mouvements à peine appréciables d'un thermomètre [2].

Quelques-unes des anciennes races de sculpteurs et de forgerons-mécaniciens, particulièrement celles qui résidaient dans les îles, comme les Telchines de Crète et de Rhodes, s'attirèrent une assez mauvaise réputation par leurs équivoques créations, douées d'une sorte de vie factice que l'on appelait la *vie dédalique* [3]. Pindare fait une allusion, d'ailleurs assez voilée, à ces égarements des descendants de Vulcain et de Prométhée [4]. Il est remarquable que tous ceux qui ont fabriqué des machines simulant la vie aient chez les anciens, comme au moyen âge, éveillé dans l'esprit des peuples l'idée de maléfices et de magie.

En Étrurie et dans le Latium, où le génie sacerdotal a exercé de tous temps une si prépondérante influence, l'art

[1] Arist., *De anima*, lib. I, cap. III.

[2] Les automates mus par le vif-argent ont été d'assez bonne heure connus des modernes. Kircher a indiqué la manière de faire rouler comme de lui-même un petit chariot, par la dilatation du vif-argent due à la chaleur d'une bougie. (*Physiologia Kircheriana*, lib. II, *exper.* 52; p. 69.) — Les Chinois nous ont appris à faire exécuter plusieurs culbutes à de petits pantins, au moyen d'un peu de vif-argent contenu dans l'intérieur, et qui, par sa fluidité et sa pesanteur, change leur centre de gravité. Muschenbrœck a très-bien décrit ce mécanisme dans son ouvrage intitulé : *Introductio ad philosophiam naturalem*, t. I, p. 143, pl. XI.

[3] Ottfr. Müller, *Handbuch der Archæologie der Kunst*, § 70, t. I, p. 49, 2e édit.

[4] Pindar., *Olymp.*, VII.

hiératique n'a pas manqué d'employer, pour agir sur l'imagination populaire, les prestiges de la sculpture à ressorts. Les anciennes idoles de l'Italie ont été taillées dans le bois, comme en Grèce, coloriées, richement vêtues, et de plus fort souvent mobiles. La statue fatidique des *Fortunes jumelles* d'Antium, comme celle de l'oracle d'Héliopolis, se remuait d'elle-même avant de rendre ses oracles, et indiquait à ses prêtres la direction qu'ils devaient prendre[1]. A Préneste, le groupe célèbre de Jupiter et de Junon enfants, assis sur les genoux de la Fortune, leur nourrice, paraît avoir été mobile. Il semble résulter de quelques passages anciens que le petit Dieu indiquait par un geste le moment favorable pour consulter les sorts[2]. C'est une bien belle fiction que le mouvement attribué à la statue de Tullius Servius, qui porta, dit-on, la main devant ses yeux pour ne pas voir, après l'assassinat de Tarquin, rentrer dans son palais sa fille parricide[3]. A Rome, on offrait aux statues des dieux des festins où elles ne jouaient pas un rôle aussi passif qu'on l'aurait pu croire. L'imagination religieuse ou l'adresse sacerdotale suppléait à leur immobilité. Tite-Live, décrivant le *lectisterne* qui fut célébré l'an de Rome 573, mentionne l'effroi du peuple et du sénat en apprenant que les images des dieux avaient détourné la tête des mets qu'on leur avait présentés[4]. Quand on se remémore ces vieilles histoires de statues conviées à des repas et manifestant leur bon ou leur mauvais vouloir par des mouvements de tête, on comprend par quel amalgame de souvenirs antiques et de légendes locales s'est formé, dans l'Espagne du moyen âge, le conte populaire, si émouvant et si dramatique,

[1] Macrob., *Saturn.*, lib. I, cap. XXIII.

[2] Cicer., *de Divinat.*, cap. XLI.

[3] Ovid., *Fast.*, VI, v. 613. seqq.

[4] Tit.-Liv., lib. XL, cap. LIX.

du *Convidado de Piedra,* le célèbre *Convié de Pierre.*

Ajoutons que, dans la pompe religieuse qui précédait à Rome la célébration des jeux du cirque, et quelquefois dans les triomphes, on portait soit en avant, soit à la suite du défilé, certaines machines monstrueuses dont s'effrayait et se divertissait la multitude. On promenait ainsi, entre autres ridicules et formidables marionnettes[1], des *lamiæ,* (goules africaines), que Lucilius appelle *oxyodontes*[2], c'est-à-dire *aux dents aiguës,* assez semblables aux gargouilles et aux papoires de nos processions. Puis, s'avançait le *Manducus* (le mangeur d'enfans) monstre à tête humaine, type colossal du *Machecroute* lyonnais et du *Croquemitaine* parisien. Plaute[3], Varron[4] et Festus, merveilleusement interprétés par Rabelais et par Scaliger, nous le dépeignent « avecques amples, larges et horrificques maschoueres bien endentelées, tant au-dessus comme au-dessoubs, lesquelles avecques l'engin d'une petite chorde cachée,... l'on faisoyt l'une contre l'autre terrificquement clicqueter[5]... » *Magnis malis lateque dehiscens et clare crepitans dentibus.*

[1] *Inter cæteras ridiculas formidolosasque personas*, dit Pomp. Festus, *voc.* Manduci, ap. Paul. Diac., *Excerpt.*, etc., p. 96, édit. Lindemann.

[2] Lucil., *Satir* , lib. XXX.

[3] Plaut., *Rud.,* act. II, sc. VI, v. 51.

[4] Varro, *de Ling. Latin.,* lib. VII, § 95, p. 372.

[5] *Pantagruel*, liv. IV, cap. 59.

CHAPITRE TROISIÈME

MARIONNETTES ARISTOCRATIQUES ET POPULAIRES CHEZ LES ANCIENS.

§ I

EN ÉGYPTE

L'usage de la statuaire mobile et des marionnettes hiératiques est indubitable en Égypte, en Grèce et en Italie ; mais les habitants de ces contrées n'ont-ils fait emploi de la sculpture à ressorts que pour augmenter l'impression religieuse des solennités du culte ? N'ont-ils point songé à la faire servir à des amusements privés, à des divertissements populaires, même à des spectacles publics ? Voyons d'abord en Égypte.

Hérodote nous instruit de la coutume établie chez les Égyptiens de faire passer de main en main dans les banquets une statuette de bois sculptée et peinte, représentant un mort couché dans son cercueil [1]. Plutarque emploie, pour désigner cet objet lugubre, le nom de squelette [2], c'est-à-dire, en conservant au mot σκελετὸν son acception propre, un corps

[1] Herod., lib. II, cap. LXXVIII.

[2] Plutarch., *Sympos. septem sapient.*, Oper., t. II, p. 248, B. — Id., *de Isid.*, § 15, p. 357, D. — Cf. Young, *Hierat. litter.*, p. 104.

desséché, une momie. Ces singuliers ornements de table avaient, suivant Hérodote, une et quelquefois deux coudées de haut ; mais aucun monument ni aucun texte antique ne nous apprend que les membres de ces statuettes fussent articulés. Au contraire, M. Wilkinson, dans son histoire des mœurs et des coutumes de l'Égypte ancienne, a fait graver trois de ces simulacres de momie, et les collections d'antiquités égyptiennes en contiennent un assez grand nombre, qui n'offrent aucune apparence de mobilité[1]. Cependant plusieurs antiquaires, et M. Wilkinson lui-même, ont présenté comme *convivales* quelques figurines portant des signes visibles d'articulation ; mais je crois qu'ils se sont trompés. Les deux figures de femmes, posées dans leur cercueil et comme enveloppées de bandelettes, que cet habile égyptologue a copiées dans la collection du *British Museum*[2], et deux autres monuments tout à fait semblables, dessinés par M. Prisse, l'une au musée du Louvre, l'autre dans le cabinet du docteur Abbot[3], n'appartiennent point à cette catégorie. Sans doute, à la première vue, on peut attribuer à ces quatre statuettes une destination convivale ; mais en les examinant de plus près, on remarque que la première, publiée par M. Wilkinson, a, comme les deux autres dessinées par M. Prisse, les bras détachés du corps, ce qui pouvait leur permettre de recevoir des avant-bras articulés. La seconde copie que M. Wilkinson doit à la collection du *British Museum* et celle qu'il a tirée du musée du Louvre, sont acéphales, et ont l'une et l'autre, à la place de la nuque, un pivot, auquel devait s'adapter une tête mobile. Retranchons donc ces pièces de la série des momies convivales, et

[1] J.-G. Wilkinson, *Manners and Customs of the ancient Egypitians*, London, 1837, t. II, p. 410.

[2] Id., *ibid.*, p. 426.

[3] Voy. la *Revue archéologique* publiée par M. Leleu, t. II. p. 742.

restituons-les à la classe si nombreuse des jouets d'enfants.

On ne peut douter, en effet, que les Égyptiens n'aient amusé, comme nous, leurs enfants avec des pantins et un assortiment très-varié de joujoux à ressorts. Le Musée du Louvre possède une petite barque égyptienne, de 80 centimètres de long, montée par huit mariniers ; deux sont debout, l'un à l'avant, l'autre à l'arrière; les six autres (dont les bras sont mobiles), assis de chaque côté de la barque, tiennent chacun un aviron des deux mains. La même collection renferme plusieurs jouets trouvés dans les tombeaux de Thèbes et de Memphis, et dont, il y a quelques années, M. Mariette, attaché à l'administration du Musée, a eu l'obligeance de mettre les dessins sous mes yeux. Ils sont d'un travail tout à fait grossier. Deux représentent ou ont la prétention de représenter des femmes nues. Les têtes, aussi difformes que le reste, offrent le type égyptien le plus prononcé. Les bras sont articulés aux épaules par une cheville. Deux autres joujoux figurent, tant bien que mal, des hommes occupés à des travaux manuels. L'un est accroupi, le bras gauche adhérent au corps, le droit chevillé à l'épaule et tenant une sorte de couperet qu'un fil pouvait mettre en mouvement. L'autre ouvrier a les bras mobiles et démesurément longs ; il les tient tous deux appuyés sur un objet demi-sphérique[1], et l'on pouvait les lui faire hausser ou baisser à volonté, en tirant un fil. Le musée de la ville de Leyde possède un jouet de bois à peu près pareil et d'un travail presque aussi négligé; c'est également un ouvrier courbé, ayant les bras et les hanches à jointures mobiles. On pouvait, au moyen d'une corde, lui faire imiter le va-et-vient d'un buandier qui lave ou d'un mitron qui pétrit. Le même établissement conserve un petit simulacre de crocodile[1], dont la mâchoire

[1] Wilkinson, ouvrage cité, p. 427

inférieure pouvait s'ouvrir et se fermer, comme celle du *Manducus* romain ou de notre mâche-croûte. Tous ces *bibelots*, dont quelques-uns ne sont que de simples poupées d'étoffe [1] ont été recueillis dans des tombeaux d'enfants et n'ont, au point de vue de l'art, pas plus de valeur que les joujoux d'Allemagne, dits de Nuremberg; ils peuvent cependant faire supposer qu'il existait en Égypte d'autres objets analogues et d'un meilleur travail, destinés à l'amusement des adultes. Je crois d'autant plus à la vérité de cette conjecture, qu'il existe et que j'ai pu voir quelques marionnettes de travail égyptien incomparablement moins imparfaites que celles dont je viens de parler. Je citerai, entre autres, une figurine de bois publiée par M. Wilkinson dont l'exécution est fort soignée [2]; elle représente une femme nue; il lui manque les deux jambes, qui s'articulaient aux genoux, et qui seules paraissent avoir été mobiles. Mais la plus jolie sans comparaison, de toutes les marionnettes égyptiennes que j'aie vues jusqu'ici, est une figurine d'ivoire entièrement nue et du sexe féminin. M. Charles Lenormant l'a rapportée de Thèbes, où il l'a achetée, en 1829, de la femme d'un fellah. Elle avait été trouvée à Gourna, dans le tombeau d'un enfant, avec d'autres objets d'une très-haute antiquité. Le bras, la jambe et la cuisse qui subsistent ont dû être finement articulés à l'épaule, à la hanche et au genou. Cette charmante statue aurait été certainement très-digne de figurer à Thèbes parmi les jeux d'une fête aristocratique, et même sur la scène d'un théâtre public ; mais je dois convenir qu'aucun texte, ni aucune des nombreuses peintures sépulcrales qui nous ont révélé tant de curieuses particularités sur la vie et les

[1] Le cabinet des antiques possède une poupée de ce genre rapportée par M. Charles Lenormant.

[2] *Ibid.*, p. 426.

coutumes de l'Égypte ancienne ne nous autorise à penser qu'il ait pu en être ainsi. En résumé, nous n'avons trouvé dans cette contrée que deux emplois bien constatés de la statuaire mobile, à savoir les cérémonies du culte, et les jouets d'enfants, ou plutôt de jeunes filles, tout à la fois poupées et amulettes, destinées à les amuser vivantes dans leurs berceaux, et, mortes, à leur tenir compagnie dans leurs cercueils.

§ II

EN GRÈCE

La sculpture a parcouru en Grèce des phases toutes différentes. Dans cette région privilégiée, véritable patrie des arts, les premières et insuffisantes productions de la plastique (les ἀγάλματα νευρόσπαστα), déchues presque dès leur naissance de tout sérieux prestige, furent promptement remplacées dans les temples par les statues d'abord plus expressives et, si l'on peut ainsi parler de plus en plus vivantes dues aux artistes d'Égine et d'Athènes. En revanche, la *névrospastie*, perfectionnée par la mécanique, devint un amusement recherché des riches, un délassement pour le peuple, et même un des spectacles confiés aux *artisans dionysiaques*[1]. On conserva sans doute avec respect, dans les anciens sanctuaires, les idoles à ressorts de Dédale et des sculpteurs de son école ; mais on cessa d'en façonner de nouvelles sur ce modèle. Les statuettes que l'on appela plus tard *dédaliennes* étaient tout autre chose. Ces petites figures avaient, dit-on, besoin d'être attachées et retenues par un lien, pour ne pas

[1] Sur les diverses sections de cette grande confrérie, Voy. *Origine du théâtre moderne ;* Introd., p. 148.

se mettre d'elles-mêmes en mouvement et s'échapper. Socrate, dans l'*Euthyphron*, les compare aux écarts évasifs et aux divagations sans règle d'une philosophie dépourvue de principes fixes et arrêtés [1]. Ces joujoux et figures divines devinrent si communs, que du temps de Platon il n'y avait presque aucune demeure athénienne qui ne possédât quelques-uns de ces hôtes récréatifs [2].

Cependant lorsque, affranchies à leur tour de la tutelle sacerdotale, la géométrie et la mécanique eurent pris rang parmi les sciences, elles ne dédaignèrent pas de payer tribut à la passion des Grecs pour les jouissances de l'imagination. Deux illustres mathématiciens, Archytas et Eudoxe, se plurent, suivant l'expression de Plutarque, à égayer et à embellir la géométrie en lui faisant produire quelques applications usuelles ou simplement divertissantes [3]. Le philosophe Favorinus d'Arles, contemporain d'Hadrien, nous a transmis, avec de précieux détails, le souvenir d'une invention d'Archytas bien propre à étonner la foule. C'était une colombe de bois qui volait. L'impulsion, dit Favorinus, était donnée à ce volatile artificiel par une certaine quantité d'air qui le remplissait intérieurement; mais, une fois tombé, l'oiseau ne reprenait plus son vol, ne pouvant se soutenir que pendant un temps déterminé [4]. La cause motrice est encore ici fort difficile à deviner [5]. Faut-il voir dans cet air qui remplissait l'intérieur de la colombe un gaz ou au moins, comme dans nos premières mongol-

1 Plat., *Euthyphr.*, p. 8 et 11, edit. Francofurt.

2 Plat., *Men.*, p. 426.

3 Plutarch., *Marcell.*, cap. XIV.

4 Id., *Alexandr.*, Aulus Gell., *Noct. Attic.*, lib X, cap. XII. — Il existe sur la colombe volante d'Archytas une dissertation de Schmidt von Helmstadt (*De Archyta*, Iena, 1682), que je n'ai point vue.

5 Voy. plus haut, p. 14 la note relative aux automates mus par le vif-argent.

fières, de l'air raréfié par la chaleur, qui, rendu plus léger que l'atmosphère, déterminait l'ascension? Dans tous les cas, il était dans le tour et la nature du génie grec de donner à ce premier essai des aérostats les formes et les apparences de la vie, jointes à une sorte d'intérêt merveilleux et dramatique.

Quant aux marionnettes proprement dites, c'est-à-dire aux statuettes mues par des fils (νευρόσπαστα), les hypogées de toutes les contrées helléniques nous en ont fourni des échantillons très-nombreux et de matières diverses : de bois, d'or, d'ivoire, surtout de terre cuite[1]. Presque tous les cabinets de l'Europe en possèdent; une entre autres, privée de ses extrémités, se trouve au département des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale. Il existe un grand nombre de ces poupées à Catane, dans la collection du prince Biscari, qui en a découvert un magasin tout entier sous les ruines de l'antique Camarina. Cet archéologue a fait graver une de ces pièces d'une parfaite conservation, dans son excellent mémoire sur les jouets d'enfants chez les anciens[2]. Elle est, comme tous les objets antiques de ce genre, de sexe féminin et vêtue d'une tunique peinte, tombant sur les genoux. Les bras sont articulés aux épaules, les cuisses le sont aux hanches : la tête est d'un assez bon travail; le reste est très-négligé. Le prince Biscari a fait graver sur la même planche la jambe d'une autre poupée mobile, beaucoup plus grande et d'un travail plus délicat. Une marionnette intacte, recueillie en Crimée dans les ruines de l'antique Panticapée, aux environs de la moderne Kertsch, par M. Aschik, directeur du musée de cette ville, appartenait, comme toujours, à un tombeau d'enfant. M. Raoul-

[1] Il y a eu aussi des espèces de marionnettes soit de bronze, soit d'argent, mais par exception.

[2] Voy. Ignaz. Paterno'Castello, Principe di Biscari, *Ragionamento sopra gli antichi trastulli*, etc., p. 20, tav. v, n. 1, 2.

Rochette a publié cette statuette dans les Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres [1], d'après un dessin communiqué par M. Aschik. Elle est vêtue d'une tunique d'un rouge clair qui se termine à la ceinture. La tête est d'un travail assez fin ; mais, comme il arrive presque toujours, les membres sont à peine ébauchés. J'ai sous les yeux le dessin de plusieurs autres poupées grecques qu'a bien voulu me communiquer M. Muret, attaché au département des médailles de la Bibliothèque impériale. Une d'elles, qui a fait partie du cabinet de M. Dubois, sous-directeur du musée du Louvre, est entièrement nue. Deux sont complètes, ce qui est fort rare : l'une vient de Milo et est semblable à celles de Camarina ; toutes ont la tête ceinte d'une *stéphanè*, ou coiffure basse, en forme de couronne, à laquelle les antiquaires donnent le nom particulier de *polos*. Le portefeuille de M. Muret s'est encore augmenté d'une marionnette trouvée à Panticapée ; elle est nue, les épaules sont disposées pour recevoir des bras mobiles. Les jambes, qui sont intactes, présentent un système d'articulation fort remarquable : elles se joignent aux cuisses par un pivot qui s'y emboîte ; la mobilité était communiquée par un fil qui traversait un trou pratiqué latéralement dans chaque cuisse. Enfin, M. Vattier de Bourville a rapporté de son voyage scientifique dans la Cyrénaïque plusieurs poupées de terre cuite qui ont pris place dans la collection du Louvre. Une dont j'ai vu le dessin offre une rare particularité : elle est assise et n'a d'articulations ni aux genoux ni aux hanches ; les épaules seules offrent des trous préparés pour l'engrenage des bras. D'ailleurs, toutes ces statuettes, quoique d'un assez bon style dans quelques parties, ne sont

[1] *Troisième mémoire sur les antiquités chrétiennes des catacombes* inséré dans le tome XIII des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* 2[e] partie, p. 625, pl. VIII, fig. 4.

(il ne faut pas l'oublier) que des hochets, des παιγνια pour la plupart, c'est-à-dire des amulettes ou des poupées de jeunes filles. Rien ne nous autorise à considérer aucun de ces petits objets comme ayant concouru à l'exécution d'une scène dramatique quelconque.

Est-ce à dire que la statuaire mobile n'ait produit en Grèce, comme en Égypte, que des idoles ou des jouets d'enfants? A défaut de monuments figurés, les textes prouvent péremptoirement le contraire. Dans les plus beaux temps de l'art grec, les marionnettes artistement façonnées ont eu accès dans les maisons des riches, et elles égayaient notamment la fin des repas à Athènes. Xénophon, dans le récit du fameux banquet de Callias nous montre, parmi les plaisirs que cet hôte attentif avait préparés pour ses convives, un Syracusain, joueur de marionnettes. Il est vrai qu'à la demande de Socrate, il laissa reposer ses comédiens de bois, et fit jouer à leur place, par un jeune acteur et une jeune actrice, un gracieux ballet de *Bacchus et Ariane*[1]; mais il n'est pas moins prouvé par la présence de ce bateleur dans un cercle élégant, que devant des convives d'un goût moins sévère, ce genre de spectacle devait être ordinairement bien accueilli.

La passion pour les marionnettes, poussée jusqu'à la manie, jeta de la déconsidération sur plusieurs grands personnages de l'antiquité, entre autres sur Antiochus de Cyzique. Non-seulement ce prince, à peine monté sur le trône, s'entoura de mimes et de bouffons, dont il étudia le métier avec une application peu convenable à son rang; il s'éprit encore d'un amour désordonné pour les automates. Sa principale occupation était de faire mouvoir lui-même, avec des cordes, de grands mannequins d'animaux couverts d'or ou d'argent, et, « tandis qu'il s'amusait ainsi puérilement à

[1] Xénoph., *Sympos.*, cap. IV, § 55.

faire manœuvrer ces machines inutiles, son royaume était dépourvu de tous les engins de guerre qui font la gloire et la sûreté des États[1].

Le peuple, en Grèce, prit aussi une grande part au spectacle des statuettes à ressorts. Le Syracusain que nous venons de rencontrer au festin de Callias nous apprend qu'outre les représentations qu'ils allaient donner chez les gens riches, les hommes de sa profession (les *névrospastes*, comme on les appelait) avaient encore des théâtres, soit à demeure, soit ambulants, d'où ils tiraient de bonnes recettes. A un des convives qui lui demandait à quoi il estimait avoir le plus d'obligation. « Je me réjouis surtout, répondit ce bateleur sans hésiter, de ce qu'il y a des sots dans le monde ; car ce sont eux qui me font vivre, en accourant en foule au spectacle de mes pantins [2]. »

Et non-seulement il y avait à Athènes, du temps d'Euripide et de Ménandre, des jeux de marionnettes pour les riches et pour le peuple, comme il y en eut à Paris du temps de Molière et de Beaumarchais, et à Londres du temps de Shakspeare et de Shéridan ; mais les Athéniens s'éprirent d'un tel engouement pour ce spectacle, après la décadence de la choragie et la compression du théâtre par la faction macédonienne, que les archontes autorisèrent un habile *névrospaste* à produire ses acteurs de bois sur le théâtre de Bacchus. Athénée, dans son *Banquet des Sophistes*, fait honte au peuple d'Athènes d'avoir prostitué aux poupées d'un certain Pothin la scène où naguère les acteurs d'Euripide avaient déployé leur enthousiasme tragique [3].

[1] Diodor., *Excerpt. de virtut.*, t. II, p. 606, seqq.

[2] Xénoph., *Sympos.*, cap. IV, § 55.

[3] Athen., lib. I, cap. XVI, p. 19, E. — Eustath., *Comment. in Iliad*, IV. v. 122 ; t. I, p. 457 ; éd. rom.

§ III

CHEZ LES ROMAINS

A Rome, où dominait le goût de la réalité en tous genres, nous ne trouvons pas un penchant aussi vif pour cet ingénieux et idéal passe-temps. On peut, sans doute, recueillir dans les auteurs latins d'assez nombreuses allusions aux marionnettes ; mais ces mentions, le plus ordinairement techniques, sont moins bien senties et moins affectueuses, si je l'ose dire, que celles qui se trouvent si fréquemment dans les écrivains grecs. La langue latine n'a pas même un mot propre pour les désigner ; il lui faut, pour parler de ce petit peuple, recourir à des périphrases : *Ligneolæ hominum figuræ... Nervis alienis mobile lignum...* Lorsqu'un auteur latin veut n'employer qu'un mot, il hésite entre plusieurs qui tous ont une acception antérieure, mieux accréditée et plus générale, tels que *pupæ, sigilla, sigilliola*, *imagunculæ, homunculi* [1]. Cependant on ne peut douter que les Romains, surtout depuis qu'ils se furent mis en contact avec les civilisations étrusque et grecque, n'aient appliqué la statuaire mobile, non-seulement à des usages religieux, mais à des récréations populaires et domestiques. Dans toutes les contrées de l'Italie où l'on a fouillé des tombeaux d'enfants, on a, comme en Égypte et en Grèce, rencontré, parmi d'autres jouets, des statuettes mobiles d'os, d'ivoire, de bois et de terre cuite. A Corneto (l'antique *Tarqui-*

[1] Marc-Aurèle, qui fait de fréquentes allusions aux marionnettes, leur donne quelquefois le nom de *sigillaria*, qu'il écrit en lettres grecques, et dont il détermine le sens par l'addition du mot νευροσπαστούμενα. Lib. VII, § 3.

nia), un hypogée a fourni six sarcophages, où se trouvaient plusieurs marionnettes de cette dernière matière [1]; mais ce qui est particulièrement remarquable, c'est que la coutume païenne, que nous font connaître Plaute [2], Vitruve [3] et Perse [4], (d'enterrer avec les enfants les joux et les poupées qu'ils auraient consacrés aux dieux, s'ils fussent devenus adultes,) ait survécu à l'extinction du paganisme. La plupart des jouets antiques, qui ornent les collections et les musées de l'Europe, proviennent de sépultures chrétiennes; on en a recueilli notamment un grand nombre dans le tombeau de Marie, fille de Stilicon et femme d'Honorius, découvert intact, en 1544, dans le cimetière du Vatican [5].

Buonarruotti cite, comme les ayant vues dans le cabinet Carpegna, des poupées d'os ou d'ivoire provenant des cimetières de Saint-Calliste et de Sainte-Priscille, et dont le tronc, les bras et les jambes détachés se rajustaient au moyen d'un fil de laiton [6]. Boldetti a publié quatre de ces poupées, ou fragments de poupées à ressorts, qui sont conservés dans le *musée chrétien* du Vatican. Une de ces figurines est complète et d'un bon travail [7]. A Paris, le département des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale renferme quatre marionnettes romaines d'os et d'un style fort grossier; deux ont appartenu au comte de Cay-

[1] Voy. Fossati, *Annal. dell'Institut. archeolog.*, t. I, p. 122, et Raoul-Rochette, dans le tome XIII[e] des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2[e] partie, p. 625.

[2] Plaut., *Rud.*, act. IV, sc. IV, v. 37 seqq. et 110 seqq.

[3] Vitruv., lib. IV, cap. I.

[4] Pers., *Sat.* II, v. 70.

[5] Voir pour ces objets, aujourd'hui dispersés : Aringhi, *Roma subterranea*, lib. II, cap. IX, n° 11, p. 270, et Cancellieri, *De secretar. Basilic. Vatic.*, t. II, p. 995-1000.

[6] Buonarruotti, *Vetri antichi*, præfat., p. IX.

[7] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri di santi martiri ed antichi cristiani di Roma*, lib. II, cap. XIV, p. 496, seq,, tav. 1, n° 1-4.

lus, qui les a fait graver [1]. L'une est complète, et a les bras et les jambes mobiles. M. de Caylus parle, de plus, d'une figurine de bronze de sa collection, comme d'une marionnette [2]. Il existe à Rome, au musée Kircher, une très-petite *larve* de bronze dont les bras et la tête sont articulés, comme la *larva argentea* de Pétronne. Enfin, le musée de la ville de Rouen possède deux jolies marionnettes romaines de terre cuite; toutes deux sont nues jusqu'à la ceinture; une draperie cannelée descend sur les cuisses; l'une d'elles porte dans ses cheveux une couronne de lierre. Les bras et les jambes n'existent plus; mais on voit, par les trous pratiqués aux épaules et aux cuisses, que les genoux et les bras devaient s'y emboîter.

Les comparaisons et les allusions que le jeu des marionnettes fournit en si grand nombre aux poëtes et aux philosophes de l'ancienne Rome ne permettent pas de douter que ce divertissement ne fût, du moins sous l'empire, d'un usage très-répandu. Perse a dit, avec sa concision habituelle :

« Je suis libre. — Toi, libre, forcé de subir tant des jougs! La dure servitude ne te contraint pas; rien au dehors n'a le pouvoir d'*agiter les fils qui te meuvent.* Qu'importe? Si des maîtres naissent au dedans de toi et au fond de ton foie malade, ta condition en est-elle meilleure? »

. . . . Servitium acre
Te nihil impellit, nec quidquam extrinsecus intrat,
Quod nervos agitet; sed si intus, et in jecore ægro
Nascuntur domini, quin tu impunitior exis [3]?

[1] Caylus, *Recueil d'Antiquités*, etc., t. IV, p. 261, pl. 80, n° 1, et t. VI, pl. 90, n° 3.

[2] Le même, t. VII, p. 164. Cette pièce n'a point passé à la Bibliothèque avec le reste de la collection. Cette absence est regrettable, à cause de la rareté des statuettes mobiles de métal.

[3] Pers., *Sat.* V, v. 128-131.

Les marionnettes ont été, surtout pour l'empereur Marc-Aurèle, le sujet de plusieurs réflexions très-remarquables. Dans sept ou huit de ses pensées, il exhorte l'homme à opposer sa ferme volonté aux passions qui le tirent et le font mouvoir *comme par des ficelles* [1]. Je suis surtout frappé d'un passage où il fait au sujet de la mort cette remarque toute chrétienne : » La mort met fin à l'agitation que les sens communiquent à l'âme, aux violentes secousses des passions et à cette triste condition de marionnette où nous réduisent les écarts de la pensée et la tyrannie de la chair [2].

Pétrone, dans le tableau si vivement tracé du fameux festin de Trimalcion, introduit, vers la fin de l'orgie, un esclave qui expose sur la table une larve d'argent si habilement travaillée, que ses souples vertèbres et la chaîne de ses articulations mobiles (*catenatio mobilis*, comme il le dit si bien) permettaient de lui faire prendre, quitter et reprendre toutes les attitudes d'un acteur pantomime [3]. Il est difficile de ne pas reconnaître à la fois, dans la présence de cette marionnette lémurique, un souvenir des momies convivales égyptiennes et la preuve de l'admission de la *névrospastie* dans les fêtes aristocratiques de la Rome impériale. Mais Pétrone n'a-t-il voulu présenter dans cet épisode qu'un fait exceptionnel, un caprice de Trimalcion, quelque chose d'analogue au banquet funèbre donné plus tard par Domitien, au patriciat de Rome dans un accès de gaîté féroce [4] ? ou devons-nous voir dans ce passage l'indice du bon accueil

[1] Marc. Anton., *De se ipso*, lib. II, § 2; — lib. III, § 16 ; — lib. VI. § 16; — lib. VII, § 29; — lib. X, § 38; — lib. XII, § 19.

[2] Id., *ibid.*, lib. VII, § 28.

[3] Petron., *Satyric.*, cap. XXXIV. Voy. plus loin, p. 47.

[4] Xiphil., lib. LXVII, cap. IX. — On sait qu'à la fin du dernier siècle, un original de parti pris, Grimaud la Regnière, eut l'outrecuidance de se passer cette fantaisie impériale ; mais il manquait à son lugubre dîner l'assaisonnement principal, un grain de terreur.

fait à Rome aux marionnettes dans la vie élégante? Je n'oserais le décider. Je n'éprouve point la même hésitation à reconnaître l'existence à Rome et dans les provinces, des marionnettes populaires. Les témoignages à cet égard ne me semblent pas équivoques. C'est dans la bouche d'un homme de la dernière classe, dans celle de son propre esclave, qu'Horace a placé ces deux vers si souvent cités, et où, quoi qu'en aient dit des commentateurs trop subtils, il est évidemment question des marionnettes :

Tu mihi qui imperitas, aliis servis miser, atque
Duceris, ut nervis alienis mobile lignum [1].

« Toi qui me commandes si impérieusement, tu es aussi le misérable esclave de plus d'un maître; on te mène comme le bois mobile qui obéit à des fils étrangers. »

Plus tard, Favorinus, combattant les erreurs de l'astrologie judiciaire, dit dans un passage qu'Aulu-Gelle nous a conservé : « Si les hommes ne faisaient rien de leur propre mouvement et par leur libre arbitre, s'ils n'étaient dirigés que par la fatale et irrésistible influence des astres, ce ne seraient point des hommes et, comme nous disons, des êtres doués de raison; ce seraient de ridicules marionnettes, *ludicra et ridicula quædam nevrospasta* [2]. » Enfin, Marc-Aurèle place la *névrospastie* au plus bas de l'échelle des frivolités dont les bateleurs amusaient le peuple. Voici ses propres paroles, qui sont d'un tour bien remarquable :

« Vaquer à la pompe du cirque et aux jeux de la scène, c'est prendre un soin frivole. Ces représentations, où l'on

[1] Horat., lib. II, *Sat.* VII, v. 82. Le père Lupi, dans la dissertation que j'ai citée, réfute très-bien, suivant moi, l'opinion de ceux qui voient dans ces deux vers une allusion au jeu du sabot, qu'on fait tourner à coups de lanières.

[2] Aul. Gell., *Noctes Attic.*, lib. XIV, cap I.

expose aux regards du peuple, soit une longue suite de grands et de petits animaux, soit des combats de gladiateurs, ont-elles plus d'intérêt que la vue d'un os qu'on jette au milieu d'une troupe de chiens, ou que le morceau de pain qu'on émiette dans un vivier plein de poissons? En quoi valent-elles mieux que le spectacle des fourmis qui travaillent à charrier de petits fardeaux, que celui des souris effrayées qui courent çà et là, ou même que celui des marionnettes[1] ? »

Toutefois, si ces diverses mentions, surtout la dernière, semblent prouver l'existence à Rome de marionnettes privées et même populaires, je dois confesser que les monuments ni les textes ne nous permettent de supposer qu'on ait jamais donné à Rome des représentations publiques, semblables à celles que les archontes permirent au *névrospaste* Pothin de donner sur le grand théâtre d'Athènes.

A présent que nous avons soigneusement établi dans quelle mesure les Égyptiens, les Grecs et les Romains ont pratiqué l'ingénieux passe-temps des marionnettes, nous croyons intéressant d'exposer, en quelques pages, ce que nous avons recueilli de plus certain sur le jeu, le mécanisme, les tréteaux, le répertoire, les acteurs muets et parlants, c'est-à-dire sur le matériel et... — qu'on nous passe le mot! — sur le *personnel* de ces singuliers théâtres où tout est illusion, raillerie et trompe-l'œil.

[1] Marc. Anton., *ibid.*, lib. VII, § 3.

CHAPITRE QUATRIÈME

PERSONNEL, MATÉRIEL ET RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES ARISTOCRATIQUES ET POPULAIRES EN GRÈCE ET A ROME.

§ I

LES ANCIENS ACTEURS GRECS — LES MARIONNETTES SCÉNIQUES

Lorsqu'on se rappelle que les acteurs d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide étaient eux-mêmes à moitié de bois, montés sur des espèces d'échasses, ayant des avant-bras postiches et les mains agrandies par des rallonges, on est un peu moins surpris de voir des comédiens *xylogènes* si facilement acceptés en un lieu où l'on avait applaudi naguère tant et de si admirables chefs-d'œuvre. Ce ne fut pas d'ailleurs, comme le dit inexactement Athénée, sur la *scène* (le *proscenium* romain), mais sur *l'orchestre* ou le *thymélé* du théâtre de Bacchus, que les marionnettes de Pothin, à l'exemple des hilarodes, des éthologues et des mimes de tous genres, ont donné leurs représentations ; et encore, pour que du *conistra* (le point de l'orchestre le plus rapproché des gradins), la finesse de leur jeu pût être appréciée des spectateurs assis sur les bancs du *coilon,* fallait-il que leur taille fût à peu près de grandeur naturelle. On sait par le témoignage d'Hérodote, que les statuettes funèbres qui figuraient

dans les repas égyptiens avaient une et jusqu'à deux coudées de hauteur ; mais en fut-il de même à Athènes de la dimension des marionnettes théâtrales ? La plus grande des poupées antiques dont nous ayons parlé, est une de celles qui ont appartenu au comte de Caylus, et que possède le département des médailles ; elle a dix-huit centimètres de haut[1]. Il est vrai que j'ai vu dans le portefeuille des dessins d'antiquités de M. Muret deux cuisses de poupée d'ivoire (trouvées dans un cimetière de Rome, et d'un assez bon travail) dont les proportions supposent une marionnette supérieure de cinq à six centimètres à la plus grande de celles qu'a possédées M. de Caylus ; mais il ne faut pas se hâter de conclure des poupées d'enfants aux marionnettes de théâtre ; d'habiles antiquaires s'y sont trompés.

Boldetti, par exemple, après avoir décrit avec soin les quatre figurines de ce genre qu'il a publiées, ajoute qu'on faisait mouvoir ces joujoux au moyen de ficelles, à peu près, comme sur les théâtres de marionnettes : *Con queste imaginette giucando i fanciulli, soleano divertirsi moviendole con fili, a guisa, dicamo cosi, di burattini teatrali*[2]. Cette assimilation, à en juger par les monuments que j'ai eus sous les yeux, manque de justesse. La plupart des poupées à jointure mobile trouvées dans les tombeaux d'enfants n'auraient pu, à cause de leur conformation, être employées sur un théâtre. Elles n'offrent point au sommet de la tête les traces de la tringle nécessaire pour les soutenir et les transporter d'une place à l'autre. Elles ont les bras, les jambes et les cuisses, percés d'un seul trou, et ces membres ne présentent pas, comme cela est nécessaire dans les

[1] La plus petite des poupées conservées au cabinet des médailles a six centimètres.

[2] Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiteri de santi martiri ed antichi cristiani di Roma*, lib. II, cap. XIV, p. 497, seq.

marionnettes scéniques, un second trou pour recevoir le fil moteur. On n'aurait même pu que dans un petit nombre d'entre elles, attacher ce dernier fil, soit autour du poignet, soit au-dessus du cou-de-pied, parce que ces parties étaient presque toujours si grossièrement modelées, qu'elles offraient rarement une saillie.

On le voit ; nous ne sommes pas même certains de posséder un échantillon des anciennes marionnettes scéniques. Je ne puis signaler que deux fragments qui offrent quelques-unes des conditions de structure qu'exigent ces petits théâtres. Ce sont : 1° la poupée égyptienne de la collection du Louvre, dont la tête laisse voir à son sommet un trou, propre à recevoir une tringle ; 2° la marionnette de Panticapée (voy. p. 24), dont les jambes sont pourvues des deux trous nécessaires pour livrer passage aux fils moteurs. Toutes les autres figurines à charnière que nous possédons jusqu'ici, ne sont que des jouets d'enfants.

§ II

FORME ET DISPOSITION DES THÉATRES DE MARIONNETTES DANS L'ANTIQUITÉ

On a quelque peine à comprendre que chez des peuples qui ne connaissaient que des théâtres bâtis à ciel ouvert, on ait eu tant de goût pour des spectacles dont le principal agent devait cacher soigneusement sa présence à tous les yeux. Aussi dans les représentations fameuses données par Pothin sur l'hiéron de Bacchus, se demande-t-on en quel endroit de ce vaste édifice inondé de jour de toutes parts se plaçait la main invisible qui dirigeait les fils ? Pothin, par un procédé inverse de celui qu'on emploie le plus or-

dinairement aujourd'hui, se tenait-il, pour faire manœuvrer et parler ses personnages, sous le plancher de l'orchestre, comme dans quelques-uns de nos théâtres de marionnettes, où l'on fait sortir de dessous la scène la tringle qui dirige les acteurs et la voix qu'on leur prête? Je ne le pense pas. Je croirais plutôt, d'après certains indices, qu'on dressait sur l'orchestre une charpente à quatre pans, πῆγμα τετράγωνον[1], que l'on couvrait de draperies et dont le plafond était assez élevé pour que, placé dans le haut de cette sorte d'*episcenium* improvisé, le maître du jeu pût diriger, sans être vu, les mouvements de ses comédiens. Cette construction était, en effet, le seul moyen d'obvier aux inconvénients qu'opposait à ce spectacle la forme des théâtres anciens, tous découverts, excepté les odéons.

L'appareil que j'indique, réduit à de moindres proportions et rendu ainsi plus portatif, a dû être adopté en Grèce et en Italie par tous les joueurs de marionnettes ambulants[2]. Cette disposition s'est, à peu de chose près, perpétuée jusqu'à nos jours, et l'on peut la reconnaître dans les baraques quadrangulaires de nos marionnettes en plein vent. Comme chez nous, le *névrospaste* antique, âme et intelligence unique de son spectacle, devait occuper le centre de ce *postscenium* étroit, sorte de petit retranchement que les Italiens nomment *castello*[3], les Espagnols *castillo*[4] et nous *castellet*, probablement par suite de l'ancienne dénomination latine. Le savant jésuite Quadrio, trompé par un passage obscur d'Hesychius, où ce lexicographe men-

[1] Suid., voc. Τηλία.

[2] Θαυματοποιοί. Ce mot s'applique à tous les faiseurs de tours, y compris les joueurs de marionnettes.

[3] Quadrio, *Della Storia d'ogni poesia*, etc., t. III. *parte* 2a, 245-246.

[4] Seb. de Covarruvias, *Tesoro de la lengua Castellana* au mot *Titeres*.

tionne un divertissement autrefois en usage en Italie [1], a cru reconnaître dans le mot κορυθαλλία le castellet des marionnettes actuelles, et dans certains masques de bois, appelés κύριθμα, le nom particulier des marionnettes italiques. C'est tout un petit roman philologique, qui n'a pas la moindre réalité [2]. Le jeu rustique dont il s'agit, consacré peut-être à Diane, consistait à se couvrir la tête d'un masque de bois προσωπεῖον ξύλινον, et à s'entre-choquer le front à la manière des béliers. Il n'y a rien là qui ait rapport aux marionnettes.

Ce qui me confirme dans la pensée que notre castellet vient en droite ligne des anciens, c'est que nous voyons ce petit appareil théâtral employé (le nom et la chose) dans toutes les contrées qui ont gardé l'empreinte de la civilisation grecque ou romaine ; l'Orient même l'a conservé ; on le trouve en Perse [3], à Constantinople [4], au Caire [5]. Seulement là, comme chez nous, dans les boutiques de marionnettes ambulantes qui ont besoin d'être portatives, on a supprimé la partie supérieure du plafond, suppression qui a amené un autre changement très-préjudiciable aux spectateurs. On ne fait plus voir dans ces petits théâtres les pantins qu'à mi-corps et avec la main. Le joueur, placé au-dessous de l'ouverture qui forme la scène, glisse le pouce et l'index dans les manches vides de ses acteurs, et les fait ainsi pirouetter et gesticuler à sa guise. De là les grands

[1] Hesych., *voc.* Κυριττοί.

[2] Le jésuite Bisciola est le premier auteur de cette ingénieuse rêverie. Voy. *Horæ subsecivæ*, lib. V. cap. XII, p. 360.

[3] Chardin, *Voyage en Perse*, etc., Amsterd. 1735, t. III, cap. XII, p. 59 et 60, et sir H. Jones Brydge's, *Mission to the court of Persia*, t. I, p. 407 — Ce sont ordinairement des Bohémiens qui montrent les marionnettes en Perse, comme en beaucoup d'autres contrées.

[4] Pietro della Valle, *Voyages en Turquie*, etc., t. I, p. 151.

[5] Niebuhr, *Voyage en Arabie*, t. I, p. 151, pl. XXVI, fig. T.

coups de bâton que Polichinelle assène à droite et à gauche avec tant de libéralité et de vigueur, ce que ne pourraient faire aussi adroitement les marionnettes, plus parfaites d'ailleurs, mues par des fils. L'appareil du castellet est encore plus simple et plus portatif en Chine que chez nous. Monté sur une petite estrade, l'artiste ambulant est couvert jusqu'aux épaules d'une toile d'indienne bleue, qui, serrée à la cheville et s'élargissant en montant, le fait ressembler à une statue en gaîne ou à un cône renversé. Une boîte posée sur ses épaules s'élève en avant et au-dessus de sa tête en forme de théâtre. Sa main, cachée sous les vêtements de ses poupées, présente aux spectateurs les personnages à mi-corps et les fait agir à sa volonté. Quand il a fini, il enferme sa troupe et son fourreau d'indienne dans la boîte, et emporte le tout sous son bras[1]. En Espagne, du temps de Cervantes, il fallait qu'un *titerero*, ou joueur de marionnettes ambulant, fût pourvu d'une charrette et d'un mulet pour transporter son bagage théâtral de village en village, personnel et matériel réunis[2].

§ III

MÉCANISME PERFECTIONNÉ DES MARIONNETTES ANTIQUES.

Nous savons par les témoignages les plus sûrs et les plus imposants, que dans les beaux siècles de la Grèce, le mécanisme des marionnettes avait atteint un très-haut degré de

[1] Voy. John Barrow, *Travel in China*, 1804, in-4°, p. 201, et Berton, *La Chine en miniature*.— Cf. le *Magasin Pittoresque*, 1847, p. 273.

[2] Voy. *Don Quijote*, parte 2a, cap. 25 et 26, et le piquant ouvrage picaresque de Francisco de Ubeda, que nous avons déjà cité.

perfection. Voici en quels termes Aristote, ou l'auteur du traité *De mundo*, parle de ces petites merveilles :

« Le souverain maître de l'univers, dit-il, n'a besoin ni de nombreux ministres, ni de ressorts compliqués pour diriger toutes les parties de son immense empire ; il lui suffit d'un acte de sa volonté, de même que ceux qui gouvernent les marionnettes n'ont besoin que de tirer un fil pour mettre en mouvement la tête ou la main de ces petits êtres, puis leurs épaules, leurs yeux et quelquefois toutes les parties de leur personne, qui obéissent aussitôt avec grâce et mesure[1]. »

Apulée, qui, au second siècle de notre ère, a traduit et un peu paraphrasé le traité *De mundo*, qu'il croyait d'Aristote, a ajouté quelques traits à ce tableau et a enchéri sur ces louanges :

« Ceux, dit-il, qui dirigent les mouvements et les gestes des petites figures d'hommes faites de bois n'ont qu'à tirer le fil destiné à agiter tel ou tel membre, pour qu'aussitôt on voie leur cou fléchir, leur tête se pencher, leurs yeux prendre la vivacité du regard, leurs mains se prêter à tous les offices qu'on en exige ; enfin, leur personne entière se montre gracieuse et comme réellement vivante[2]. »

Nous ne pourrons, en vérité, rien dire de plus, quand nous aurons à parler de la perfection des *burattini* de Rome, de Naples ou de Milan, et des prodiges de souplesse

[1] Pseud. Aristot., *De mundo*, cap. VI, *Oper.*, t. II, p. 376.

[2] « Illi qui ligneolis hominum figuris gestus movent, quando filum membri, quod agitari solet, traxerint, torquebitur cervix, nutabit caput, oculi vibrabunt, manus ad omne ministerium præsto erunt, nec invenuste totus videbitur vivere. » Appul., *De mundo*, t. II, p. 351, ed. Oudend.

opérés par les petits acteurs sortis des mains de Robert Powell, de la Grille, de Bienfait et de Séraphin.

Ces éloges d'Aristote et d'Apulée sont confirmés par un témoignage non moins hyperbolique, et qui vient d'un homme peut-être encore plus compétent. Dans son traité d'anatomie *De usu partium,* Galien, voulant faire comprendre par quel ingénieux mécanisme la nature attache les muscles et les tendons extenseurs et fléchisseurs aux os des membres, a fait deux fois allusion aux statuettes mues par des fils, et n'a pas craint de comparer, dans un de ces passages, l'art divin du Créateur à celui que les constructeurs de marionnettes employaient, de son temps, pour assurer la justesse et la vivacité des gestes de leurs pantins.

« On ne peut, dit-il, reconnaître nulle part aussi bien toute l'habilité de la nature que dans l'insertion des muscles de la jambe, qui descendent tous au delà de la jointure jusqu'à la tête du tibia. De même que ceux qui font jouer des personnages de bois par de petites cordelettes adaptent ces fils à la tête de la partie qui doit se mouvoir au delà du point où ces parties se rencontrent et se joignent, ainsi la nature, bien avant que les hommes se fussent avisés de cet artifice, a construit de la même sorte les articulations de notre corps[1]. »

Pétrone, à son tour, nous apprend que non-seulement les membres, mais les vertèbres même des marionnettes romaines étaient mobiles et se prêtaient à toutes les flexions et à toutes les postures :

« Articuli ejus (dit-il à l'occasion de la *larva argentea* de Trimalcion), vertebræque locatæ in omnem partem flec-

[1] Galen., *De usu partium,* lib. II, cap. XVI ; *Oper.*, ed. Kühn, p. 262, seq. — Cf. *Idem opus*, lib. I, cap. XVII.

tabatur... et catenatio mobilis aliquot figuras exprimebat[1]. »

Le rare degré de perfection qu'atteignirent les marionnettes dans l'antiquité explique comment des hommes tels que Platon, Aristote et Marc-Aurèle ont fait d'aussi fréquentes allusions à ce spectacle et emprunté à cet emblème de l'homme, jouet de ses passions ou de la destinée, tant de sages conseils et d'éloquentes comparaisons. Je ne puis me refuser au plaisir de citer ce beau passage du premier livre des *Lois;* c'est un magnifique symbole de l'empire nécessaire que la raison et la loi doivent toujours conserver sur les actions humaines :

« Figurons-nous que chacun de nous est une machine animée, sortie de la main des dieux... Les passions qui nous agitent sont comme autant de cordes ou de fils qui nous tirent chacun de leur côté, et qui, par l'opposition de leurs mouvements, nous entraînent vers des actions opposées, d'où semble résulter la différence du vice et de la vertu. En effet, le bon sens nous dit qu'il est de notre devoir de n'obéir qu'à un de ces fils, d'en suivre toujours la direction et de résister fortement à tous les autres. Ce fil est le fil d'or et sacré de la raison, appelée la loi commune de l'État ; les autres sont de fer et raides. Celui-là est souple, parce qu'il est d'or ; il n'a qu'une seule forme, tandis que les autres ont des formes de toute espèce ; et il faut rattacher ou soumettre tous ces fils à la direction parfaite du fil de la loi, car la raison, quoique excellente de sa nature, étant douce et éloignée de toute violence, a besoin d'aide, afin que le fil d'or gouverne les autres[2]. »

[1] Petron., *Satyric.*, cap. XXXIV.

[2] Plat., *De legib.*, lib. I, p. 644. Traduction de M. Cousin, t. VII, p. 54, 55.

C'est faire une chute bien profonde que de redescendre d'une aussi grande élévation à l'étude de nos humbles poupées.

CHAPITRE CINQUIÈME

CARACTÈRES, COSTUMES ET RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES DANS L'ANTIQUITÉ

§ I

On serait curieux, sans doute, de posséder quelques informations précises sur la physionomie, les allures et le costume des marionnettes anciennes. On aimerait surtout à savoir si elles ont affecté (comme ont fait chez nous Pierrot, dame Gigogne et Polichinelle) des formes extravagantes et d'une singularité fantastique. Cette recherche se lie si étroitement au désir de connaître de quelles pièces se composait le répertoire des pantins grecs et romains, que nous croyons pouvoir réunir ici ces deux questions qui, à vrai dire, n'en forment qu'une seule.

Les marionnettes sont, par leur configuration même, la parodie de la vie humaine. Aussi est-ce principalement la parodie qui a dû, par tout pays, alimenter et varier leur répertoire. Soyez sûr qu'à Athènes ces menus acteurs ont renchéri de malice et de gaieté sur Aristophane lui-même, pour bafouer et poursuivre de leurs charges les plus hyperboliques les sophistes, les démagogues, les mauvais poëtes; en un mot, pour livrer à la risée populaire le charlatanisme politique, littéraire et philosophique. Le texte favori de ces petites guêpes acharnées a été, de tous temps, la critique à outrance de la folie dominante, du vice en faveur,

des bévues de l'autorité publique; et, quand d'aventure elles étaient d'humeur clémente, elles laissaient en paix les hommes et s'égayaient au dépens de l'Olympe, qui ne laissait pas d'avoir aussi ses grotesques. Mais, me dira-t-on, les marionnettes modernes sont de mœurs à peu près pareilles, et sans connaître leurs aînées d'Athènes et de Rome, ni même leurs voisines d'au delà des Alpes, elles ont adopté des costumes non moins fantastiques que les leurs. — Assurément, et en cela elles n'ont fait que suivre leurs instincts de marionnettes. Ce qu'on a vu chez nous, depuis les *mariotes* vénérées du XIII[e] siècle jusqu'aux fantoches sarcastiques de la foire Saint-Germain, n'a été que la *répétition* (je ne dis pas la *copie*) de ce qui s'était passé vingt siècles auparavant en Grèce, en Italie et au moyen âge. Pour ma part, je ne doute pas qu'à la sortie de la période hiératique, les premières marionnettes grecques (les ξόανα) n'aient conservé pendant quelque temps leur ancien costume sacré, qui devint, comme on sait, le costume scénique, celui qu'Eschyle fut accusé d'avoir dérobé aux Mystères[1], et qu'il avait emprunté plus probablement aux ἀγάλματα νευρόσπαστα des anciens temples. Dans cette condition nouvelle, les marionnettes durent échanger assez promptement la *syrma* mythique contre les costumes extravagants, mais encore religieux du drame satyrique et des chœurs phalliques. Portées d'instinct vers les types les plus populaires, elles durent affectionner ceux des Pans et des Égipans aux pieds de chèvre, ceux des faunes à la tête de bouc, des bacchants monstrueusemsnt ithyphalliques, et enfin celui du chef de cette bande joyeuse, du chauve Silène, aux épaules voûtées et à la panse arrondie en forme d'outre ou de vénérable bosse.

[1] Ælian., *Var. Hist.*, lib. V, cap. XIX. — Clement. Alexandr., *Stromat.*, lib. II. p. 461.

Pour qui connaît le tempérament des marionnettes de tous les pays, autre n'a pu être à Athènes l'esprit général de leur théâtre, doublure et, plus tard, continuation des *fantastiques* personnalités de la *comédie ancienne.* J'appuie sur le mot *fantastique,* parce que la vieille comédie, celle que nous a fait connaître Aristophane, et que les marionnettes pratiquaient à son exemple, n'évitait rien tant que la personnalité vulgaire et la plate réalité, quand elles n'étaient relevées par aucun mélange de grotesque et d'idéal. Aussi sommes-nous persuadé que les marionnettes de l'Attique, celles de Pothin, par exemple, ont revêtu, à dessein, les types les plus étranges et les plus invraisemblables, comme on a vu chez nous les pantins de Brioché et ceux de la foire adopter les *caractères* et les *masques* les plus bizarres du théâtre italien.

De même à Rome ne doutez pas qu'elles n'aient emprunté de très-bonne heure les costumes les plus étranges dus au génie inventif des Atellanes. Oui, dès que la vogue de ces types divertissants se fut répandue d'Acerra dans l'Italie entière, les marionnettes durent revêtir à peu près exclusivement les traits du Pappus, du Casnar, du Bucco, du Maccus, créations impérissables de la bouffonnerie italienne, qui réjouissent encore aujourd'hui la postérité de leurs ingénieux inventeurs. De leur côté, les acteurs d'Atellanes paraissent avoir fait quelques emprunts aux vieilles marionnettes des pompes religieuses et triomphales. Ils donnèrent place dans leur troupe aux deux loquaces et joyeuses commères, *Citeria* [1] et *Petreia* [2] ; et ils adoptèrent même le Manducus, cette figure effrayante, *à la maschouere si bien endentelée*, qui montrait ses dents

[1] Festus, *voc. Citeria.*
[2] Id., *voc. Petreia.*

clicquetantes aux gradins de la *cavea* et faisait trembler le rustique enfant et un peu sa mère :

In gremio matris formidat rusticus infans[1].

Ainsi s'établit à Rome une sorte d'échange entre les personnages des Atellanes et ceux des marionnettes, à peu près comme on a vu chez nous se mêler et se doubler, pour ainsi dire, les masques de la comédie italienne et les acteurs postiches de la troupe de Polichinelle, de sorte qu'il n'est pas aisé de savoir si, dans certains rôles, les marionnettes ont précédé les acteurs vivants, ou si les acteurs vivants ont précédé les marionnettes. Cette distinction, fort difficile à faire pour les temps modernes, est, comme on le pense bien, impossible pour l'antiquité. Parmi tous les types comiques que les vases peints et les statuettes grecques et romaines nous font connaître, il serait bien téméraire de décider ceux qui se rapportent aux acteurs vivants et ceux qu'on pourrait attribuer aux comédiens factices. Je me bornerai à indiquer, d'après des dessins que M. Muret a bien voulu me communiquer, quelques types de mimes osques, qui semblent avoir réuni cette double destination. Le premier est une figurine de terre cuite du musée Campana, ayant à la fois les épaules et le ventre très-proéminents ; le second est une figurine appartenant à M. Comarmont, représentant un personnage accroupi, chargé par derrière d'une bosse, et par devant, en guise de contre-poids, d'un autre genre de difformité ; le troisième est une lampe de travail romain, sur laquelle est peint un Maccus ithyphallique, semblable de matière, de configuration et de costume au précédent[2]. Mais, j'ai tort de donner ici, suivant

[1] Juven., *Sat.* III, v. 176.

[2] Cette lampe a été dessinée parmi d'autres objets antiques appartenant à M. Rollin.

un mauvais usage, le nom de *Maccus* à tous ces bossus obscènes. Le véritable Maccus de Campanie n'a rien de ces difformités hors de nature. Plusieurs statuettes antiques et, en première ligne, celle de bronze trouvée à Rome en 1727 et gravée dans l'ouvrage de Riccoboni[1], nous le représentent le *sternum* et les épaules légèrement arqués et la tunique serrée à la taille. C'est là le seul Maccus que le *Pulcinella* napolitain puisse revendiquer pour son ancêtre.

§ II

L'INTERPRÈTE DES MARIONNETTES ANTIQUES — MARIONNETTES PANTOMIMES

Voici les deux dernières et plus importantes questions que présente l'étude des marionnettes antiques : 1° Qui parlait, et de quelle façon parlait-on pour elles ? 2° Les pièces qu'elles servaient à représenter étaient-elles toujours accompagnées de paroles ?

Si nous avons exprimé tout à l'heure une idée vraie en disant que nos audacieux parodistes se sont toujours appliqués à persifler ce qu'il y a eu, en chaque pays, de plus élevé, de plus éclatant, de plus populaire, il est d'une égale évidence que, chez un peuple aussi amoureux de la parole que l'était le peuple grec, on ne peut supposer que les marionnettes aient été muettes. C'était, certes, une trop belle et trop heureuse occasion pour un Hellène directeur de comédiens de bois, que d'avoir à servir seul d'interprète à sa troupe entière, pour croire qu'il n'en ait pas profité. Nous avons vu à Athènes, dans le repas de Callias, le bate-

[1] Histoire du théâtre italien ; planche 16.

leur syracusain s'apprêter à faire jouer ses marionnettes sans le secours d'aucun auxiliaire. Mais alors, direz-vous, comment déguisait-il sa voix et l'accommodait-il à l'âge, au sexe, à la condition des divers interlocuteurs? Peut-être employait-il le procédé en usage de nos jours. On sait que, de temps immémorial, nos joueurs de marionnettes se servent d'un et quelquefois de plusieurs petits instruments d'ivoire ou de métal, au moyen desquels ils changent d'intonations, et donnent surtout une espèce d'éclat surnaturel et emphatique à l'organe du principal personnage. Je ne puis m'empêcher de faire remarquer la singulière ressemblance qui existe entre la forme, la matière et les effets de cet instrument (que nous appelons *sifflet-pratique*, ou plus simplement *pratique*) et l'espèce de bouche de cuivre dont Eschyle et ses successeurs avaient pourvu les masques tragiques et comiques. Je vais plus loin : n'est-il pas permis de supposer que le petit instrument dont je parle, et qui n'a d'analogie avec aucun des usages modernes, nous a été transmis par les *névrospastes* de l'antiquité, qui s'en servaient pour varier leurs intonations et surtout pour communiquer à la voix de leurs acteurs quelque chose de l'accent particulier que contractait celle des comédiens antiques en passant par la bouche d'airain des masques de théâtre, et pour reproduire ainsi le timbre métallique auquel l'oreille des auditeurs était accoutumée?

Mais si la Grèce a été, par sa faconde naturelle, la patrie des marionnettes parlantes, en a-t-il été de même en Italie? Je crois que l'on peut admettre cette opinion, avec quelques réserves toutefois. En vertu de leur penchant à s'approprier toutes les choses à la mode, les marionnettes, après avoir copié et exagéré à Rome les bouffonneries atellanesques, ont dû, sous l'Empire, se porter à peu près exclusivement vers la copie sérieuse ou divertissante des spectacles pantomimes. Les seuls détails authentiques qui nous soient parvenus

sur le jeu des statuettes à ressorts chez les Romains sont ce que nous avons rapporté de la *larve d'argent* du festin de Trimalcion [1]. Eh bien ! les mouvements que cette larve imite, sont les figures de la danse pantomimique. D'ailleurs, si les histrions à Rome avaient depuis longtemps renoncé au dialogue, c'est-à-dire (pour employer le mot technique) aux *diverbia*, les pièces qu'ils représentaient n'étaient pas pour cela entièrement dépourvues de paroles. Il restait encore, comme je l'ai montré ailleurs [2], les *cantica*, c'est-à-dire l'exposition lyrique faite par un coryphée de ce qui se passait pour les yeux sur la scène. Cette séparation de la parole et de l'action est précisément ce qui constitue le jeu des marionnettes. Dans Pétrone, tandis que la main de l'esclave fait exécuter à sa poupée d'argent une saltation lémurique, Trimalcion chante à ses convives un *canticum*, élégie voluptueuse et sépulcrale bien propre à servir d'interprétation à un aussi lugubre spectacle :

Heu, heu ! nos miseros quam totus homuncio nil est !
Quam fragilis tenero flamine vita cadit !
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene [3].

« Hélas, hélas ! infortunés ! combien ce peu qu'on appelle *homme* est voisin du néant ! Un souffle léger suffit pour éteindre sa vie fragile ! Voilà ce que nous serons tous, quand Pluton aura saisi sa proie. Jouissons donc de la vie, pendant que la joie nous est permise. »

Plus tard, quand le goût de la poésie et de la musique

[1] Voy. plus haut, p. 27, 29 et 39.
[2] *Origines du théâtre moderne*, Introduction, p. 486 et suiv.
[3] Petron., *Satyric.*, lib. XXXIV.

alla toujours s'affaiblissant, la pantomime empiéta peu à peu sur tous les arts. Bientôt elle régna seule, et l'on se contenta, comme nous le voyons à Carthage au IVe siècle, d'un énonciateur scénique (*enunciator vel præco*), qui exposait à l'assemblée, non plus par le chant, mais par la simple parole, le sujet et les incidents de la pièce qu'on représentait : *Præco pronunciabat*, dit saint Augustin[1]. Les marionnettes de cette époque de décadence durent adopter à leur tour cette forme du drame amoindri. Elles se turent; le dialogue fut remplacé par ce que débitait le *præco* ou l'orateur, qui, debout sur un des côtés du théâtre, traduisait pour l'oreille ce que la scène offrait aux yeux. Nous trouverons bientôt, au moyen âge et dans les temps modernes, l'usage successif et quelquefois simultané de ces deux procédés, c'est-à-dire les marionnettes parlantes et les marionnettes pantomimes. Les dernières sont les plus anciennes. Il était naturel, en effet, que l'art moderne commençât au point où finissait l'art ancien.

§ III

INDULGENCE DES PÈRES DE L'ÉGLISE ET DES THÉOLOGIENS POUR LES MARIONNETTES

Je termine la partie de mon travail relative aux marionnettes dans l'antiquité par une observation toute en l'honneur des acteurs mécaniques. Les marionnettes des cinq premiers siècles de notre ère, quoiqu'on puisse difficilement supposer qu'elles aient eu un répertoire beaucoup plus chaste et plus

[1] August., *De Doctrin. christ.*, lib. II, cap. XXV.

édifiant que celui des mimes et des pantomimes de la même époque, ne paraissent pourtant pas avoir poussé la licence à d'aussi graves excès que les acteurs vivants. Les derniers témoignages que nous ayons recueillis sur nos petits acteurs de bois nous viennent de Clément d'Alexandrie[1], de Tertullien[2] et de Synesius[3]. Eh bien ! ces austères et zélés propagateurs du christianisme qui ont lancé tant et de si justes anathèmes contre les cruautés et les révoltantes obscénités des spectacles de leur temps, se sont abstenus de toute invective et même de tout blâme contre les marionnettes. Chaque fois que ces vénérables personnages viennent à parler d'elles, ce qu'ils ne font, du reste, qu'incidemment et pour tirer de ces rapprochements quelques comparaisons ou réflexions morales, ils s'expriment sur leur compte avec une placidité presque bienveillante, qui contraste avec les véhémentes réprobations dont ils frappent toutes les autres scènes. En effet, quels que fussent les déportements des comédiens factices, leurs plus grands excès ne devaient paraître que d'innocentes peccadilles auprès des cruautés réelles et des impudicités flagrantes qui se pratiquaient ouvertement dans les arènes et en pleins théâtres. Le seul fait de la substitution de personnages fictifs aux personnages réels constituait une importante diminution de culpabilité et de scandale, et l'Église paraît avoir judicieusement tenu grand compte aux marionnettes de cette notable amélioration.

Mais voici le moment arrivé pour nous de changer de texte et de route. Il nous faut montrer, à présent, la part considérable que l'art chrétien a prise à son tour aux développements de la statuaire mobile, et suivre nos espiè-

[1] Clement. Alex., *Strom.*, lib. II, p. 434, et lib. IV, p. 598.

[2] Tertull., *De Anima*, cap. VI, et *Adversus Valent.*, cap. XXVIII.

[3] Synesius, *De Provid.*, lib. I, *Oper.*, p. 98.

gles et légères amies à travers tous les méandres de la société moderne. Toutefois, avant de nous diriger vers ces nouveaux parages, il convient de jeter l'ancre un moment et d'explorer ce terrain intermédiaire placé comme un isthme entre l'ancien monde et le monde nouveau, région pleine de troubles, de brumes et de mystères, que l'on est convenu d'appeler *le moyen âge*.

LIVRE DEUXIÈME

LES MARIONNETTES AU MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

MARIONNETTES HIÉRATIQUES

§ I

L'ART NOUVEAU. — DÉDALE ET SAINT LUC

Lorsque l'on passe de la civilisation antique et de l'art païen à l'étude du moyen âge et de la société chrétienne, une des plus vives surprises que l'on éprouve est de voir, au milieu de la transformation universelle, l'art nouveau suivre un mode de développement semblable à celui de l'art ancien. Voyageur ardent à la poursuite d'un autre idéal, on s'étonne de lui voir parcourir exactement la même route. Comme les caravanes du désert s'arrêtent au même puits, aux mêmes palmiers, aux mêmes oasis, l'art chrétien traverse aussi les mêmes espaces, s'arrête aux mêmes lieux, fournit les mêmes étapes que son devancier. Cela est vrai, mais seulement en général, et vu à distance. Quand on y regarde de plus près, les déviations deviennent très-appréciables, et l'on est alors presque aussi

frappé des disparités qu'on l'avait été, à bon droit, des ressemblances.

Ces disparités portent principalement sur celui des arts d'imitation qui nous occupe. Nous avons vu dans les temps antiques la statuaire mobile (origine et principe des marionnettes) prendre naissance dans les temples de l'Égypte, de la Grèce et de l'Italie ; nous allons la voir de même naître et grandir dans nos basiliques, à la voix du sacerdoce, mais avec des circonstances tout à fait particulières et qui demandent quelques explications.

La nécessité du secret et une juste répulsion pour l'anthropomorphisme païen portèrent les premiers fidèles à ne représenter les objets de leurs croyances que sous des formes symboliques. Lorsque le christianisme sortit des catacombes pour prendre la direction du monde, il marcha plusieurs siècles encore dans cette première voie. Ce ne fut que plus tard qu'on se hasarda à remplacer les allégories par quelques représentations réelles, et à peine cette carrière fut-elle ouverte aux arts d'imitation, qu'il se forma au sein de l'Église deux grandes écoles, qui n'ont pas cessé de rester profondément divisées sur le plus ou moins d'influence qu'il convient d'accorder aux beaux-arts dans la célébration des rites : les uns soutenant, comme Arnobe, Tertullien, Origène, Agobard, les abbés de Cîteaux, Abeilard, saint Bernard, etc., qu'il est plus conforme à la spiritualité du dogme évangélique de n'admettre qu'avec une extrême réserve dans la pratique des liturgies la peinture, la sculpture et la musique ; les autres, comme saint Ambroise, saint Jean Damascène, saint Grégoire le Grand et enfin saint Thomas (dont l'opinion a prévalu presque sans partage jusqu'à la réformation), pensant qu'il est légitime et louable d'employer tout ce que Dieu a mis de puissance dans quelques génies privilégiés, pour élever la faible intelligence du vulgaire à la connaissance, en quelque sorte

intuitive et palpable, des vérités éternelles. On ne s'attend pas à trouver sous notre plume l'histoire, même en raccourci, de cette longue lutte. Il me suffira d'indiquer ici qu'à la fin du VIIe siècle un concile, rejeté par le Saint-Siége, mais valable en ce qui concerne les images[1], hâta la révolution qui commençait à poindre dans l'art, en ordonnant de substituer des représentations réelles aux allégories et aux ombres, dont on s'était contenté jusque-là. « On devra, dit le quatre-vingt-deuxième canon du concile quinisexte, représenter Jésus-Christ, non plus sous la figure symbolique de l'*agneau* ou du *bon pasteur,* mais sous ses *traits humains.* » La croix, dont la vue n'avait été offerte aux premiers fidèles que comme un signe éclatant de rédemption et d'espérance, presque toujours ornée de fleurs, de couronnes et de pierreries, la croix, qui n'avait reçu qu'au milieu du IVe siècle la peinture en buste du Christ, et un peu plus tard son effigie entière (vêtue d'abord, puis nue, comme à Narbonne[2], où l'évêque de cette ville la tenait couverte d'un rideau), la croix, dis-je, après le concile de 692, reçut l'image du Sauveur en relief. Ce n'est qu'à la fin du VIIIe siècle, sous le pontificat de Léon III, qu'on vit apparaître, après une vive opposition, le crucifix complet avec le corps de Notre-Seigneur sculpté en ronde bosse.

La plastique, comme on le voit, n'a point été la base et le principe générateur de l'art chrétien, ainsi qu'elle l'avait été de l'art hellénique. La peinture a devancé chez les modernes, et a constamment primé la statuaire. Cette différence s'explique par la contrariété des doctrines. La sculpture, expression directe et saillante de la beauté des formes, était la langue naturelle du sensualisme païen. La peinture, moins matérielle, plus transparente en quelque sorte, plus apte à

[1] Concil. quinisext., in Trullo, ann. 692, can. 82.

[2] Gregor. Turonens., *De gloria Martyr.*, lib. I, cap. 23.

refléter la beauté intérieure et à traduire les impressions morales, est un langage plus compréhensif et mieux approprié à la spiritualité de nos croyances. Ainsi, tandis qu'en Grèce l'artiste initiateur et mythique a été un sculpteur, Dédale ; chez nous un apôtre peintre, saint Luc, est honoré par la dévotion populaire comme le type idéal de l'artiste chrétien [1].

Cependant, quoique ayant moins d'affinité avec le christianisme que plusieurs autres arts, la plastique n'a point fait défaut à ce que l'Église était en droit d'attendre d'elle. Au premier appel du clergé, elle a produit des figures de ronde bosse ; mais l'école liturgique (j'entends celle qui se proposait de toucher l'âme par les sens), mécontente de la rigidité des premiers simulacres, essaya, comme avait fait le sacerdoce en Grèce, de prêter aux représentations sacrées (au crucifix lui-même !) le secours d'une mobilité artificielle.

§ II

CRUCIFIX ET MADONES MUS PAR DES FILS ET DES RESSORTS

Si je ne voulais éviter d'appuyer plus qu'il ne convient sur cette partie de mon sujet, je pourrais recueillir parmi les traditions qui ont cours, surtout en Italie et en Espagne, plusieurs histoires de crucifix et de madones, célèbres pour avoir fait des gestes et même pour avoir marché. Je pourrais citer le crucifix qu'on dit avoir incliné la tête pour approuver les décisions du concile de Trente, ou bien encore le crucifix votif

[1] Une tradition peu éclairée attribue à saint Luc une foule de petits portraits de Jésus-Christ et de la Vierge, qui sont l'objet d'une superstitieuse vénération. Lanzi croit que ces images de style archaïque sont l'œuvre d'un ancien peintre florentin nommé Luca, qui vivait au XI[e] siècle. *Stor. pittor.*, t. I, p. 349.

de Nicodème, le *Voto santo,* qui, suivant la croyance admise à Lucques, traversa la ville pour se rendre de la chapelle de Saint-Frédien à la cathédrale, en bénissant sur son passage le peuple émerveillé, et qui, un autre jour, dit-on (car que ne dit-on pas à Lucques du *Voto santo!*), donna son pied à baiser à un pauvre ménestrel, peut-être joueur de marionnettes. Ce ne sont là, je le sais, que des légendes, qui font supposer, mais qui ne prouvent pas l'existence au moyen âge de la sculpture mécanique. A titre de fait positif, je citerai un crucifix du monastère de Boxley, dont non-seulement la tête, mais les yeux étaient rendus mobiles par des ressorts, au témoignage de Lambarde, ancien et exact historien du comté de Kent[1]. Enfin, pour ne laisser subsister aucun doute sur la réalité de cette phase singulière et trop peu observée jusqu'ici de l'art chrétien, je rappellerai de quelle manière on représente de temps immémorial à Jérusalem, dans l'église du Saint-Sépulcre, les divers épisodes de la Passion, le jour du Vendredi-Saint. J'ai à choisir entre plusieurs relations de différentes époques, écrites par de pieux pèlerins de diverses communions. J'emprunte celle de Henri Maundrell, chapelain de la factorerie anglaise d'Alep, qui visita les Lieux-Saints en 1697.

« Parmi plusieurs crucifix, dit-il, que l'on porte en procession le Vendredi-Saint dans l'église du Saint-Sépulcre, il en est un, d'une grandeur extraordinaire, sur lequel est posée l'image de Notre-Seigneur, très-bien sculptée et de grandeur naturelle... Après plusieurs stations, la procession atteignit le Calvaire en montant plusieurs degrés; arrivée à une chapelle bâtie sur le lieu même où Jésus fut crucifié, on figura cette scène au naturel, en clouant sur une croix, avec de grands clous, l'image dont nous avons parlé; puis, à quel-

[1] Lambarde, *Perambulation of Kent.*

ques pas de là, on dressa la croix.. Ces cérémonies achevées, ainsi que le sermon du père gardien, deux moines, qui font les personnages de Joseph d'Arimathie et de Nicodème, arrachèrent les grands clous et descendirent de la croix le corps du Sauveur, avec des gestes et une attitude qui répondaient à la solennité de l'action. L'image du Christ est faite de telle sorte que les membres sont aussi flexibles que s'ils étaient vraiment de chair. Rien n'étonna plus les assistants que de voir courber et croiser les deux bras sur le cercueil, de la manière dont on dispose ceux des véritables morts[1]. »

Un siècle auparavant, un religieux français, le père Boucher, de l'ordre des frères mineurs observantins, avait assisté à des représentations liturgiques semblables, et y avait pris une part active. Son récit, d'une singulière naïveté, complétera le précédent :

« ..... Nous montasmes, dit-il, au Calvaire, qui estoit tout tapissé de noir, et esclairé de soixante et quatorze lampes. Arrivés en ce lieu, en la partie du crucifiement, qui estoit la mesme place en laquelle, à tel jour, le Sauveur du monde fut cloué en croix, estoit étendu un crucifix de bois très-bien faict, couvert d'un drap noir. Le prédicateur (c'était le père Boucher lui-même) estant arrivé au point de saint Luc : *Et postquam venerunt in locum qui vocatur Calvariæ, ibi crucifixerunt eum*, deux diacres vinrent lever le drap noir qui couvroit le crucifix, Et à ce moment, il faut l'avouer, ô lecteur ! toute l'assemblée, voyant un si vif portrait du crucifiement douloureux, jeta des sanglots et des soupirs..... Ce deuil si juste servit de catastrophe et mit fin à mon sermon, à la suite duquel quatre religieux prin-

[1] *A Journey from Alep to Jerusalem, at easter, anno Domini* 1597 ; Oxford, 1740 ; p. 74.

drent le crucifix enveloppé dans un beau drap de fin lin, et fut porté sur la pierre d'onction, où le corps précieux, à tel jour, avoit été embaumé par Nicodème et Joseph..... Et venus à la dicte pierre, le crucifix fut estendu sur icelle par les quatre pères qui le portoient..... [1]. »

On ne se servit pas seulement au moyen âge, de la statuaire mobile pour représenter les scènes de la Passion ; on l'employa encore dans les églises, tant séculières que monastiques, pour figurer, aux diverses fêtes de l'année, toutes les actions du Sauveur, celles de la Vierge, les vies des saints patrons et les légendes des martyrs. Cet emploi de la statuaire mécanique s'est perpétué dans toutes les églises de la chrétienté, presque jusqu'à la fin du XVIe siècle, malgré les prescriptions canoniques contraires, et notamment celles du concile de Trente. Dans un synode tenu à Orihuela, petit évêché suffragant de l'archevêché de Valence, on fut obligé de renouveler au commencement du XVIIe siècle, la défense d'admettre sur les autels les statuettes de la Vierge et les images des saints et des saintes, frisées, fardées, couvertes de bijoux et vêtues de soie, comme des courtisanes : *Jubemus*, dit ce canon, *imagunculæ parvæ, fictili opere confectæ et fuco consignatæ, si vanitatem et profanitatem præbeant, ad altare ne admoveantur in posterum* [2]. On voit par ces mots *si vanitatem* que la défense n'était que conditionnelle et laissait ainsi une large porte ouverte à l'abus, qui en effet continua. Que si les personnes qui me lisent doutaient qu'il fût ici question des marionnettes proprement dites, qu'on nommait en Espagne *titeres*, cet autre passage du même chapitre ferait

[1] *Bouquet sacré des plus belles fleurs de la Terre Sainte.* Chap. XIII.

[2] *Synodus Oriolana, celebrata anno* 1600 ; cap. 14, ap. *Collect. maxim. concilior. Hispaniæ et Novi Orbis;* Romæ, 1693 ; t. IV, p. 718-719.

cesser tous les doutes : « Nous défendons que dans les églises ou ailleurs on représente les actions du Christ, celles de la très-sainte Vierge et les vies de saints, au moyen de ces petites figures mobiles, *imagunculis fictilibus, mobili quadam agitatione compositis, quas titeres vulgari sermone appellamus*[1]. »

Mais, si l'Église tolérait et même employait souvent dans ses cérémonies les statuettes mues par des fils, elle se montra durant le moyen âge extrêmement hostile à certaines inventions automatiques.

§ III

LES SCULPTEURS MÉCANICIENS ACCUSÉS DE MAGIE

Dès le XIe siècle, plusieurs prélats et abbés s'étaient vivement, mais inutilement élevés contre la statuaire mécanique, qui rappelant, pour ainsi dire, à la vie les saints et les martyrs, leur semblait une sorte de coupable évocation des morts et presque un acte de nécromancie. Un jour de l'année 1086, le saint abbé Hugues, étant venu en l'abbaye de Clugny pour donner l'investiture à cinquante-cinq novices, se détourna brusquement d'un de ceux qu'on lui présentait, et lui refusa la bénédiction. Quand on lui demanda le motif de cette rigueur, il répondit que ce clerc était un *mécanicien*, c'est-à-dire un prestigiateur et un nécromancien : *mechanivum illum, seu præstigiatorem*[2] *esse et necromantiæ deditum*[3].

[1] Le mot *titeres* est en Espagne le nom le plus ordinaire des marionnettes.

[2] On n'avait pas encore forgé l'abominable barbarisme *prestidigitateur.*

[3] Mabill., *Annal. ordin. Benedict.*, t. IV, p. 563.

De semblables accusations ont été fréquemment portées durant cette période contre les fortes intelligences qui s'adonnaient aux études mathématiques et physiques, à commencer par Gerbert, devenu pape au xe siècle sous le nom de Sylvestre II. L'orgue hydraulique qu'il avait construit à Reims, l'horloge ou plutôt le cadran sidéral qu'il établit à Magdebourg sur la demande d'Othon III[1], la prétendue tête d'airain parlante que lui attribue Guillaume de Malmesbury[2], le firent passer pour magicien. Plus tard, cette même rêverie d'une tête d'airain parlante fut imputée à plusieurs autres savants personnages du XIIIe siècle, notamment à Robert Grosse-Tête, évêque de Lincoln[3], et à Albert-le-Grand. On disait à voix basse dans les écoles qu'Albert avait employé trente années d'efforts à fabriquer par les mathématiques ou par la chimie, d'autres disaient par certaines combinaisons astrologiques, une tête de bois ou d'airain, qui répondait à toutes les questions[4]. Quelques-uns allaient jusqu'à prétendre qu'il avait forgé un homme dont le cou, les bras et les jambes, façonnés en divers temps, sous l'influence de certaines constellations, avaient été enfin réunis de manière à former un être artificiel complet, ce que Gabriel Naudé appelle un *androïde*[5]. Et, comme il ne subsistait naturellement aucune trace de cette merveille, on expliquait sa disparition en disant que le jeune Thomas d'Aquin, son disciple, celui qui devait bientôt

[1] Ditmar., *Chron.*, liv. VI, p. 399.

[2] Guill. Malmesbur., *De gestis regum Anglicor.*, lib. II, cap. 10. p. 36-37. Cf. *Hist. litt. de France*, t. VI.

[3] Joh. Gower., *Confessio amantis ;* ap. Selden.

[4] Alph. Tostat., *Comm. in Exod.*, cap. 14. *Oper.*, t. II, pars Ia, p. 181. — *Comm. in Num.*, cap. 21, t. IV, pars IIa, p. 38. — *Paradox.*, t. XII, pars 2a, p. 93.

[5] *Apologie pour tous les grands personnages qui ont été soupçonnés de magie*. 1653, p. 529 et suiv.

devenir une des lumières de l'Église, piqué d'être toujours vaincu par le caquet syllogistique de cette créature équivoque, l'avait, dans son dépit, frappée d'un bâton et mise en pièces. Cervantes, qui n'a fait grâce à aucune des folies du moyen âge, n'a pas oublié les têtes d'airain parlantes[1].

§ IV

GRANDES MARIONNETTES DEMI-RELIGIEUSES ET DEMI-POPULAIRES

Les marionnettes mues plus ou moins ostensiblement par des fils n'exposaient pas ceux qui les fabriquaient ou qui les faisaient mouvoir à autant de calomnies et de périls, et demandaient pour leur construction moins de science que les automates dont le moteur restait caché. Aussi furent-elles d'un usage beaucoup plus fréquent. Les deux systèmes se réunissaient quelquefois dans les énormes mannequins, en forme de goules monstrueuses, qu'on menait en procession dans presque toutes les villes, soit aux Rogations, soit à la Fête-Dieu, soit aux anniversaires de certains patrons (braves chevaliers ou saints évêques) canonisés pour avoir délivré la contrée des monstres qui l'infestaient jadis, ou pour avoir (ce qui est tout un) dompté l'idolâtrie. Amiens, Metz, Nevers, Orléans, Poitiers, Saint-Quentin, Laon, Coutances, Langres, etc., ont vu dans de solennelles processions figurer, presque jusqu'à la fin du dernier siècle, ces formidables machines, vulgairement appelées *papoires*. On distinguait surtout parmi ces simulacres, qui ébranlaient si vivement l'imagination populaire,

[1] *Don Quijote*, part. IIa, cap. 62.

la fameuse Tarasque, à laquelle une légende locale rattache le nom de Tarascon, la Gargouille de Rouen, la Grand'gueule de Lyon, l'Hydre de l'abbaye de Fleury-Saint-Benoît, dont les mâchoires ouvertes laissaient voir une ardente fournaise, enfin le Grand Dragon de Paris, tué par saint Marcel, et qu'on promenait, durant les Rogations, autour du parvis dans toutes les dépendances du cloître Notre-Dame, joie et terreur du peuple et des enfants de la vieille cité, qui jetaient dans son gosier béant, comme dans une large besace de quêteur, de la monnaie, des fruits et des gâteaux.

On n'introduisait pas seulement dans ces cérémonies des figures de dragons et de monstres ; on y faisait paraître encore des géants tels que Goliath et saint Christophe ; on admettait même dans quelques fêtes populaires des mannequins de femmes de grandeur naturelle. Venise au XVIe siècle offrit un exemple notable de ces sortes de représentations. Il était d'usage, depuis le Xe siècle, de célébrer dans cette ville une cérémonie annuelle nommée la *festa delle Marie* en mémoire de douze fiancées enlevées, en l'an 944, par des pirates venus de Trieste, et aussitôt reprises des mains des ravisseurs. Pendant huit jours, on conduisait en grande pompe dans la ville et dans les environs, douze belles jeunes filles couvertes d'or et de bijoux. Elles étaient désignées par le doge et mariées aux frais de la Seigneurie. Avec les progrès du luxe, la dépense devint assez considérable pour que le nombre des *Maries* fût réduit d'abord à quatre, puis à trois. Enfin, le choix des fiancées soulevant trop de brigues dans l'État, on prit le parti de les remplacer par des figures de bois. Ce changement fut très-mal accueilli par le peuple. Il fallut en 1349 venir au secours de ces pauvres *Marie di legno*, comme on les appelait, et les protéger contre les huées et les sarcasmes de la foule. Ce nom de *maria di legno* est demeuré à Venise une épi-

thète désobligeante et moqueuse, qu'on applique aux personnes du sexe d'une tournure raide et peu avenante [1]. Ces poupées de Venise nous ramènent naturellement aux véritables marionnettes, dont le nom présente avec les *Marie di legno* une ressemblance dont nous dirons plus loin ce qu'il faut penser [2].

CHAPITRE DEUXIÈME

MARIONNETTES POPULAIRES ET ARISTOCRATIQUES AU MOYEN AGE

§ I

MARIONNETTES-PANTOMIMES. — CANTIQUES EXPLICATIFS.

Les dernières marionnettes que nous avons vues chez les Grecs et chez les Romains avaient subi la révolution accomplie dans le drame antique ; elles étaient devenues pantomimes. Les peuples barbares, destructeurs et héritiers de la civilisation païenne, n'avaient guère pu entrevoir d'autres représentations théâtrales que celles des drames pantomimes ; il faut entendre par là, non pas une action entièrement muette, mais une action exprimée par des gestes sur l'orchestre, tandis qu'un coryphée ou un

[1] Giustina Renier Michiel, *Origine delle feste Veneziane;* Milano, 1829. T. I, p. 91-109.

[2] Page 114.

simple *énonciateur*, placé en avant sur le thymelé, chantait ou récitait un morceau en vers ou en prose (*un canticum*), traduction lyrique ou épique des sentiments ou des actions rendus par les acteurs. On voit pourquoi les écrivains des VIIe, VIIIe et IXe siècles, qui ont eu la prétention de continuer la tradition antique n'ont composé qu'un si petit nombre de drames dialogués. Ils durent naturellement s'appliquer à imiter ce qui avait frappé leurs yeux, et, à peu d'exceptions près, ils n'avaient vu sur les théâtres grecs et romains que des pantomimes accompagnées de ces *cantica*, dont il subsiste peut-être encore quelques échantillons dans nos bibliothèques [1]. Ce fut probablement sur ce modèle que plusieurs écrivains du VIIe au IXe siècle ont composé ces chansons narratives (histoires bibliques, légendes de saints, récits profanes), dont on peut, je crois, considérer quelques-uns comme de véritables *cantica*, destinés à servir d'explication orale à de petites pièces muettes, que les jongleurs ambulants, et peut-être aussi les marionnettes, représentaient dans les foires ou sous le porche des églises. J'ai cité en 1835, à la Faculté des Lettres, comme ayant eu peut-être cette destination, le cantique de Judith et d'Holopherne, imprimé depuis cette époque par M. Édélestan Du Méril [2]. Je pense que cinq ou six autres pièces également narratives, publiées par MM. Grimm, Ébert, Lachmann et Du Méril, telles que la légende de saint Nicolas, celle de l'Enfant de la neige, du Prêtre et du Loup, etc., étaient aussi de véritables *cantica*, programmes en vers de petits drames, que des comédiens vrais ou feints représentaient pour les yeux. Je n'hésite pas

[1] Il faudrait examiner à ce point de vue l'*Orestes*, tragédie épique, qui se trouve à Berne dans un manuscrit sur parchemin du IXe siècle. Voy. Sinner, *Codices Biblioth. Bern.*, t. I, p. 507.

[2] *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, p. 184.

d'en dire autant de plusieurs *élégies* tragiques ou comiques composées aux XIIe et XIIIe siècles dans les écoles, notamment le *Geta* et l'*Aulularia* de Vital de Blois [1], la *Lydia* et le *Milo* de Matthieu de Vendôme, l'*Alda* de Guillaume de Blois, le *Miles gloriosus* [2], etc. J'ai tâché d'établir ailleurs que ces petites narrations, moitié drames et fabliaux, étaient les *cantica* explicatifs des pantomimes jouées dans les écoles et représentées peut-être dans les foires par les marionnettes. La France a conservé longtemps cet usage des spectacles épico-lyriques, témoin ceux qui furent donnés sur des échafauds, dans les rues de Paris, à l'occasion de l'entrée de la reine Isabeau. Les Anglais ont conservé encore plus longtemps que nous, cette forme de représentation, et ils ont encore aujourd'hui un mot pour désigner ces spectacles ; ils les nomment *pageant*.

Mais, pour être autorisé à dire que plusieurs des cantiques et des légendes rhythmiques des VIIe, VIIIe et IXe siècles ont pu servir d'explication et comme de texte à des scènes de marionnettes, il faut avoir préalablement bien établi que l'existence de ce genre d'amusement ne fit pas défaut durant cette période. Or plusieurs passages d'auteurs contemporains prouvent que la popularité des marionnettes a persisté longtemps dans l'empire grec. Synesius, évêque de Ptolémaïde au Ve siècle, voulant faire comprendre l'action incessante que Dieu exerce sur les démons et généralement les effets qui subsistent après que leurs causes ont cessé, rappelle ce qui arrive dans le gouvernement

[1] Ce sont les sujets de *l'Amphitryon* et de *l'Aulularia* de Plaute, accommodés aux mœurs des étudiants du moyen âge. Pour la patrie de Vital et le temps où il a vécu, voyez l'édition du *Geta* donnée par Car. Guil. Müller ; Berne, 1840. Voy. aussi dans l'*Histoire littéraire de France*, t. XXII, d'excellentes observations de M. V. Leclerc sur le *drame narratif*.

[2] M. Éd. Du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 284.

des marionnettes, « qui se meuvent encore, dit-il, après que la main qui les dirige a cessé d'agiter les fils [1]. » Un grammairien du VIIe siècle, qui a commenté en grec plusieurs des ouvrages d'Aristote, Jean, surnommé *Philoponus* [2], ou plus simplement *Grammaticus*, donne, à propos d'un passage assez obscur d'un traité d'Aristote [3], des éclaircissements tellement précis sur les marionnettes automatiques, qu'on peut en inférer que le jeu de ces petites machines lui était très-familier. « Aristote, dit-il, appelle ἀυτόματα θαύματα les statuettes de bois, dont on donnait le spectacle dans les noces. » Ce trait de mœurs est remarquable. Puis, il expose comment les diverses parties de ces figures conservent, lors même qu'elles sont au repos, la faculté d'être mues, sans que le mécanicien les touche. « Celui-ci, dit-il, met une pièce en mouvement, cette pièce transmet l'impulsion à une autre, et enfin la figure paraît s'agiter d'elle-même, ce qui est une illusion, et elle se meut avec tant d'agilité qu'on la prendrait pour un danseur pantomime [4]. »

Au XIIe siècle, Eustathe, le savant archevêque de Thessalonique, en expliquant un vers de l'Iliade, s'étend, à ma grande satisfaction, quoique sans beaucoup d'à-propos (il s'agit de la corde de l'arc de Pandarus), sur la destinée des joueurs de marionnettes [5] ; il s'étonne de la grande renommée que Pothin acquit en Grèce, au moyen

[1] Ὄργανα νευροσπάστα. *De Providentia*, lib. I, *Oper.*, p. 98.

[2] Ce savant se trouvait, suivant Abulpharadge, à Alexandrie en 640, quand les Arabes firent la conquête de l'Égypte.

[3] *De Generatione animalium*, lib. II ; *Oper.*, t. V, p. 242, seq. Ed. Bekker, — *Idem opus, cum Philoponi comment.*, *Venet.*, 1526.

[4] Philoponus emploie le mot consacré ὀρχεῖσθαι. J'ai introduit le commentaire dans la traduction.

[5] Eustath., *Comm. in Iliad.*, IV, v. 122. t. I, p. 457; ed. Romana.

d'une profession si puérile et si vulgaire. Néanmoins, tout en appréciant la *névrospastie* d'une manière si dédaigneuse, il nous donne à entendre que cet *art* (il lui accorde ce nom) était fort répandu et très-populaire de son temps dans l'empire grec.

En Occident mes souvenirs ne me rappellent aucun texte qui, entre le VI[e] et XIV[e] siècle, fasse mention des marionnettes ; mais, par un bonheur singulier, nous avons pour remplir ce vide, mieux qu'un texte ; nous avons sous les yeux un monument figuré, d'une authenticité incontestable, et qui nous fournit les renseignements les plus précieux.

§ II

UNE MARIONNETTE CHEVALERESQUE AU XII[e] SIÈCLE — NOUVEAU MÉCANISME.

Il existe à Strasbourg un manuscrit de la fin du XII[e] siecle, orné d'un grand nombre de curieuses miniatures, dont une, sous la rubrique assez bizarre de *ludus monstrorum*, représente un jeu ou *une montre* de marionnettes. Ce volume, un de plus précieux joyaux de la bibliothèque de cette ville, renferme divers ouvrages composés par une émule de Hrotsvita, la célèbre Herrade de Landsberg, abbesse de Hohenbourg. Ce recueil porte le titre de *Hortus deliciarum* et le justifie par l'agrément et la variété des enseignements qu'il contient; c'est un parterre encyclopédique, composé de toutes sortes de fleurs poétiques, morales et religieuses [1]. Parmi

[1] Ce manuscrit a été décrit, et les vers qu'il contient ont été publiés en 1818 par M. Christ. Maurice Engelhard, en un vol. in-8°, avec un atlas in-f°, où les miniatures sont reproduites. M. Alexandre Le Noble a donné une nouvelle analyse de ce manuscrit dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, tome I[er], 3[e] livraison.

beaucoup de morceaux en prose et en vers (qui tous malheureusement n'ont pas la même origine), on lit à la page 215 une sorte de glose du fameux verset de l'Ecclésiaste, *Vanitas vanitatum....*

Spernere mundum, spernere nullum, spernere sese,
Spernere sperni se, quatuor hæc bona sunt.

« Mépriser le monde, ne mépriser personne, se mépriser soi-même, mépriser le mépris qu'on fait de soi, ces quatre choses sont bonnes. »

Le peintre, dirigé par la docte abbesse ou peut-être Herrade elle-même (car le manuscrit est de son temps), n'a pas cru pouvoir rendre par un emblème plus expressif la pensée de Salomon sur la vanité de l'homme, qu'en montrant ce roi de la création soumis à l'action d'un fil de marionnette. En effet, sur un étroit plancher sont posés, en face l'un de l'autre, deux petits hommes armés de pied en cap, que deux bateleurs font mouvoir et combattre à leur fantaisie, au moyen d'un fil qui se croise et dont chaque joueur tire un bout à soi. La pensée qu'exprime cette miniature prouve non-seulement que les *montres* de marionnettes existaient durant l'époque féodale, mais qu'elles étaient d'un usage assez commun pour offrir alors, comme chez les anciens et chez nous, un symbole parfaitement clair et intelligible à tous.

Quant aux personnages que l'artiste a mis en jeu, le choix qu'il a fait de deux chevaliers confirme mon opinion sur le répertoire habituel des marionnettes. Il était tout simple, en effet, qu'au XIIe siècle la peinture ou la parodie d'un duel judiciaire ou la préparation à un tournoi fût le spectacle le plus assuré de plaire aux châtelains et aux châtelaines, ainsi qu'à la foule de leurs vassaux.

Au-dessous de nos deux pantins, on lit cette seconde et plus mélancolique paraphrase du fameux verset biblique :

Unde superbit homo, cujus conceptio culpa,
Nasci pœna, labor vita, necesse mori?
Vana salus hominis, vanum decus, omnia vana;
Inter vana nihil vanius est homine.
Post hominem vermis, post vermem fit cinis, eheu!
Sic in non hominem vertitur omnis homo[1].

Ces lugubres distiques, placés au-dessous d'une danse de marionnettes, ne sont-ils pas comme la contre-partie chrétienne du *canticum* lémurique du banquet de Trimalcion? Ajoutons que le procédé mécanique que cette miniature nous révèle, diffère entièrement de ce que nous avons vu jusqu'ici. Les mains qui font mouvoir les deux statuettes ne sont pas cachées ; elles tirent les fils ostensiblement, non dans le sens perpendiculaire, mais dans la direction horizontale. Nous ne savons si ce procédé est particulier au moyen âge ; mais dès les premiers pas que nous allons faire dans les temps modernes, nous en verrons un fort semblable s'attirer l'admiration du vulgaire et exciter la surprise des savants de profession.

[1] Herrade nous montre ici, avant Bossuet, l'homme réduit à « ce je ne sais quoi, qui n'a plus même de nom dans aucune langue. »

LIVRE TROISIEME

LES MARIONNETTES EN ITALIE

CHAPITRE PREMIER

MARIONNETTES PERFECTIONNÉES EN ITALIE PAR LES SAVANTS DES XV[e] ET XVI[e] SIÈCLES

§ I

CARDAN ET LES MARIONNETTES.

Un très-habile homme, non moins célèbre par la bizarrerie de son humeur que par son savoir universel, Jérôme Cardan, médecin et mathématicien, né à Pavie en 1501, est, sinon le plus ancien écrivain moderne qui ait mentionné les marionnettes, du moins le premier qui ait porté sur ce sujet une attention sérieuse et scientifique. Cardan s'est occupé à deux reprises du mécanisme des marionnettes, la première, dans son traité *De Subtilitate,* publié à Nuremberg en 1550 ; la seconde, dans une sorte d'encyclopédie, intitulée *De Varietate rerum.* Au livre XIII de ce dernier ouvrage, l'auteur, traitant des plus humbles produits de la mécanique (*de artificiis humilioribus*), cite parmi les *experimenta minima,* qui sont l'objet du chapitre LXIII,

une espèce fort singulière de marionnettes qu'il décrit avec minutie, mais malheureusement avec l'obscurité qui lui est habituelle. Ce procédé, qu'il expose, en avouant qu'il ne peut s'en rendre compte, ressemble beaucoup à celui dont l'ouvrage de Herrade de Lansberg nous a transmis la représentation graphique. Voici, d'ailleurs, le passage même de Cardan, que j'ai traduit le plus fidèlement qu'il m'a été possible :

« J'ai vu, dit-il, deux Siciliens qui opéraient de véritables merveilles au moyen de deux statuettes de bois qu'ils faisaient jouer entre elles. Un seul fil les traversait toutes deux de part en part. Elles étaient attachées d'un côté à une statue de bois qui[1] demeurait fixe, et, de l'autre, à la jambe que le joueur faisait mouvoir. Ce fil était tendu des deux côtés. Il n'y a sorte de danse que ces statuettes ne fussent capables d'imiter, faisant les gestes les plus surprenants des pieds, des jambes, des bras, de la tête, le tout avec des poses si variées, que je ne puis, je le confesse, comprendre le ressort d'un aussi ingénieux mécanisme ; car il n'y avait pas plusieurs fils, tantôt tendus et tantôt détendus ; il n'y en avait qu'un seul dans chaque statuette, et ce fil était toujours tendu. J'ai vu beaucoup d'autres figures de bois mises en mouvement par plusieurs fils alternativement tendus et détendus, ce qui n'a rien de merveilleux. Je dois dire encore que c'était un spectacle vraiment agréable que de voir à quel point les gestes et les pas de ces poupées étaient d'accord avec la musique[2]. »

[1] Je lis ici *quæ* au lieu de *que*, que donne l'imprimé.

[2] *Hieron. Cardani Mediolanensis medici Opera*, p. 492. — Jérôme Cardan, natif de Pavie, exerçait la médecine à Milan, à l'époque de l'impression de ce livre.

Notons que Cardan ne nous indique pas quel office remplissait le second Sicilien. La miniature du *Hortus deliciarum* nous montre, au contraire, les deux bateleurs occupés à concourir à une action commune. Serait-ce que dans l'appareil décrit par Cardan, un seul joueur pouvait suffire, comme dans nos marionnettes du dernier ordre, celles que les petits Savoyards font danser dans les carrefours, au son d'un flageolet, d'une vielle ou d'un tambour de basque, en agitant avec le genou la ficelle attachée à leur poupée, qu'ils nomment Cathos ou Catherinette[1] ? Cependant, s'il n'eût été question que d'une chose aussi simple, l'esprit subtil de Cardan ne se serait pas tant émerveillé. Il me paraît vraisemblable que ce prétendu fil unique et toujours tendu était un petit tube, par lequel passaient plusieurs fils très-fins, réunis dans l'intérieur de la poupée et dont le jeu était ainsi soustrait aux regards. Nous verrons tout à l'heure un procédé à peu près semblable[2] faire produire à nos pantins des merveilles d'agilité.

Le second passage de Cardan, celui qui fait partie du traité *De Subtilitate*, n'a trait qu'aux marionnettes mues par les moyens ordinaires; mais l'auteur est si frappé de l'illusion qu'elles produisent, qu'il n'hésite pas à placer ce jeu dans la section de son ouvrage qui traite *de mirabilibus et modo representandi res varias prœter fidem*[3] : « Si je voulais, dit-il, énumérer toutes les merveilles que l'on fait exécuter, par le moyen de fils, aux statuettes de bois vulgairement

[1] Ce petit spectacle cosmopolite a été souvent gravé. M. Scheible l'a reproduit dans son *Closter* (t. III, p. 596) d'après un tableau de John Burnets. Charlet en a fait une vignette pour un quadrille de J. Klemczynsky, intitulé *les Marionnettes ;* Paris 1842.

[2] Il est vrai que dans cette hypothèse, la main du joueur opérant en plein air aurait été très visible.

[3] *De Subtilitate*, lib. XVIII; Nuremberg, 1550, p. 542, et *Opera*, t. III, p. 636.

appelées *magatelli*, un jour entier ne me suffirait pas, car ces petites figures jouent, combattent, chassent, dansent, sonnent de la trompette et font très-artistement la cuisine. »

On voit dans ce passage, entre autres choses remarquables, que vers l'année 1550 on appelait dans l'Italie du nord les marionnettes du nom de *magatelli*, que je ne trouve dans aucun vocabulaire. Il se pourrait que *magatelli* (par le changement fort naturel des labiales *b* et *m*) ne fût qu'une variante de *bagatelli*, et cela me semble d'autant plus probable qu'on appelle en Italie *bagatelle* les amusements de la place publique et *bagatellieri* tous les saltimbanques, y compris les joueurs de gobelets et de marionnettes [1].

Un contemporain de Cardan, Federico Commandino d'Urbin, né en 1509, grand mathématicien et *second Archimède* [2], n'a pas dédaigné non plus de s'occuper des statuettes à ressorts. Son compatriote et son plus habile élève, le géomètre-poëte Bernardino Baldi, adressa, vers 1575, un sonnet à sa mémoire dont voici le tercet final :

O come l'arte imitatrice ammiro,
Onde con modo inusitato e strano
Muovesi il legno, e l'uom ne pende immoto [3] !

Quelques critiques ont inféré de ces vers que Federico

[1] Le voyageur Pietro della Valle compare les gens qui montraient de son temps la lanterne magique, les ombres chinoises et les marionnettes dans les rues de Constantinople, aux *bagatellieri* qui remplissaient le même office sur le *largo di Castello* à Naples et sur la place *Navone* à Rome.

[2] C'est le titre un peu emphatique qu'on lui décerne communément.

[3] Ces vers sont imprimés en tête de la traduction des *Automata* de Héron d'Alexandrie : *De gli automati overo machine se moventi, libri due*.

Commandino avait apporté quelques notables perfectionnements aux marionnettes. Pour moi, dans ce que j'ai parcouru de ses écrits, je n'ai rien trouvé qui eût clairement rapport aux statuettes mues par des fils. Ce qui a particulièrement occupé, ou, si l'on veut, récréé ses veilles, c'est l'application de la mécanique à la construction des automates hydrauliques, dont on faisait de son temps un très-fréquent et très-ingénieux emploi.

§ II

AUTOMATES HYDRAULIQUES

Devenu plus tard abbé de Guastalla, Baldi signale dans la préface de sa traduction des *Automata* de Héron[1] plusieurs de ces créations hydrauliques qui animaient de son temps le marbre et l'airain dans les jardins et les palais princiers, sortes de drames aquatiques dont Montaigne a mentionné quelques particularités dans le *journal* de son voyage en Italie. Il déclare notamment *merveilleuses* les statues de ce genre qui ornaient, à deux lieues de Florence, la demeure grand-ducale appelée alors *Pratinello*. Il vit là des statues qui faisaient de la musique ou des gestes, et quelquefois les deux choses ensemble, au moyen d'un courant d'eau passant par des tuyaux qui s'ouvraient et se fermaient à volonté. Dans le grand *timbre*, c'est-à-dire le grand bassin d'une autre fontaine, une statue de femme semblait occupée

[1] Baldi avait composé cette traduction avec l'intention de la dédier à son maître Feder. Commandino; mais la mort de cet illustre géomètre, arrivée en 1575, l'en empêcha. La dédicace adressée à Giacomo Contarini porte la date de 1589. Baldi a composé de plus un poëme estimé sur la navigation.

à faire la buée. Elle lessivait une nappe de marbre blanc dans un vaisseau, où l'on aurait dit que l'eau bouillait[1].

Baldi dans cette préface parle avec une singulière admiration, des simples et vraies marionnettes, et la précision technique de son langage ne permet pas de douter qu'il ne les connût à merveille. Il affirme non-seulement qu'une grande adresse manuelle est nécessaire pour les faire mouvoir, et beaucoup d'esprit et d'imagination pour les faire parler, mais que la connaissance des mathématiques est indispensable à leur construction, et il allègue sur ce point le témoignage de Pappus et d'Athénée, témoignage que le vague de sa citation ne m'a pas permis de vérifier dans leurs œuvres. Il regrette de voir les jolies statuettes animées par le génie de la mécanique devenir de futils jouets d'enfant ; il compare la décadence de cet art ingénieux à celle du grand art des Æsopus et des Roscius, tombé des hauteurs de la véritable scène sur les tréteaux des charlatans, et déplore qu'un si noble exercice soit menacé de n'être bientôt plus que « le triste gagne-pain d'un ramas de bateleurs grossiers, ignorants et sordides[2]. » Depuis lors, en effet, le goût des marionnettes est devenu et est demeuré si populaire en Italie, que des baraques de *burattini* (c'est le nom qu'au delà des Alpes on donne généralement aux marionnettes) couvrent les places publiques de toutes les cités et attirent la foule autour d'elles, sans préjudice des théâtres à demeure et des représentations plus raffinées dont les particuliers se donnent le plaisir à huis clos et en petit comité.

[1] *Journal*, t. II, p. 46 et t. III, p. 165. Montaigne rencontra encore sur son chemin plusieurs automates hydrauliques, notamment à Augsbourg, chez les Foulcres et à Tivoli, dans la villa d'Este, résidence magnifique du cardinal de Ferrare. *Journal;* t. I, p. 138 et t. II, p. 206.

[2] Baldi, *loco laud.*, p. 10 et 11.

CHAPITRE DEUXIÈME

NOMS DES MARIONNETTES ITALIENNES. — MARIONNETTES EN PLEIN AIR. — DANS DES SALLES CLOSES

§ I

A la fin du XVIe siècle, Burattino, célèbre acteur de la comédie *Dell'Arte,* romain ou florentin d'origine, obtint de si brillants succès à Florence dans la troupe des *Gelosi,* que les marionnettes de toutes les contrées de l'Italie s'approprièrent son masque, et que son nom devint la désignation patronymique de la famille entière des fantoches.

Voulez-vous, sans passer les Alpes, faire connaissance avec toute cette populatiou joyeuse? ouvrez Lorenzo Lippi, l'auteur d'*Il Malmantile racquistato*, sans négliger de consulter son docte annotateur, Paolo Manucci[1], ou bien encore le poëme si populaire à Rome de Giuseppe Berneri, *Il Meo Patacca*[2], illustrée par le crayon naïf de Bartolomeo Pinelli[3].

[1] *Il Malmantile,* cant. II, st. 46. Lippi décrit agréablement dans un autre passage (cant. I, st. 34) les *fantoccini* des rues, qu'un petit paysan fait danser avec le pied ou le genou.

[2] Ce poëme en douze chants contient la description des fêtes données à Rome pour la délivrance de Vienne et la victoire remportée par Jean Sobieski sur les Turcs.

[3] Rome, 1823. In-4° oblong, avec 53 planches. L'approbation de la première édition de ce poëme porte la date du 6 décembre 1696.

L'ingénieux artiste a dessiné un épisode du troisième chant, dont l'action se passe sur la place Navone ; il a indiqué, au second plan, les jeux populaires qui animent cette place. Les *castelli di legno dei burattini* n'y manquent point. Faites mieux encore : feuilletez un autre recueil du même artiste. *Raccolta de cinquanta costumi pittoreschi ;* vous y trouverez une planche, la dixième, je crois, qui offre la représentation exacte et complète d'un *casatto dei burattini*. La toile est levée ; *Pulcinella* (Polichinelle) occupe bruyamment la scène. Un loup, ou demi-masque noir, lui couvre le haut du visage ; sa taille droite est serrée dans une casaque blanche ; sa tête est surmontée d'un bonnet blanc en mître : c'est pour nous un type tout à fait nouveau et sans analogue, demi-Arlequin et demi-Pierrot. Pinelli a groupé autour de la baraque les dilettanti les plus ordinaires de ces théâtres plébéiens. Voici deux belles et robustes Romaines ; près d'elles, deux moines, plus occupés, disons-le, de Pulcinella que de leurs jolies voisines ; en face quelques enfants, dont un se hausse sur un pavé, puis quelques vigoureux et basanés *Trasteverini* ; enfin, un paysan attardé, qui jouit, assis sur son âne, de ce spectacle délectable et des *lazzi* qui l'assaisonnent. Souvent à cette foule se mêlent des personnes d'un rang ou d'un mérite considérable. On raconte, par exemple, que le célèbre Leone Allacci, bibliothécaire de la Vaticane sous Alexandre VII, auteur de plusieurs grands ouvrages de théologie et de la *Dramaturgia*, allait se délasser tous les soirs aux marionnettes. On conviendra que voilà une tradition ou, si l'on veut, une légende bien honorable pour Polichinelle.

Passons, à présent, sur la *gran piazza* de Milan, la revue des boutiques de *fantoccini* qui la garnissent. Le savant père Francesco Saverio Quadrio, auteur estimé d'une histoire générale de la poésie, ne dédaignera pas de nous servir de *cicerone*. Il nous révèle, en effet, avec une rare

compétence, dans un chapitre spécial[1], les divers secrets de Pulcinella et toutes les ficelles qu'emploient les joueurs qui le font gesticuler et parler. Parmi ces dupeurs d'yeux et d'oreilles, celui qui, au témoignage du savant père de la société de Jésus, attirait de son temps et retenait devant ses tréteaux la plus belle et la plus nombreuse compagnie, était Massimino Romanini, Milanais, dont le nom lui a paru digne d'une honorable mention.

C'était presque toujours un seul joueur qui faisait mouvoir tous les personnages, et qui en même temps récitait ou improvisait toute la pièce. Ce maître Jacques des marionnettes avait soin de varier ses intonations suivant les rôles, au moyen du *sifflet-pratique*, appelé en Italie *fischio* ou *pivetta*[2]. Quelquefois, cependant, deux personnes se partageaient la besogne; l'une récitait ou improvisait la pièce (*la burletta*), tandis que l'autre ne s'appliquait qu'à régler les gestes des pantins.

Les choses se passaient ainsi au XVIIe siècle, et se passent encore à peu près de même aujourd'hui, non-seulement sur les places de Rome, de Milan, de Florence, près la *loggia dell' Lanzi*, mais dans toutes les autres villes. A Venise sur le quai des Esclavons, à Naples sur le *largo di Castello*, à Turin, à Gênes, à Bergame, à Bologne, partout, on est assuré de trouver un grand nombre de *castelletti* en plein air, entourés d'un auditoire toujours attentif, toujours amusé, toujours content.

[1] *Storia e ragione d'ogni poesia;* Milano, 1644; vol. III, part 2e, p. 247 et 248.

[2] Diminutif de *piva,* cornemuse; voy. Quadrio, ouvrage cité, et *Il Malmantile,* cant. II, st. 46, avec la note de Paolo Manucci.

§ II

THÉATRES PUBLICS DE MARIONNETTES

Outre les *Puppi* en plein air, il y a dans toutes les villes d'Italie des marionnettes plus élégantes, ayant élu domicile dans de vrais petits théâtres, où les amateurs du genre peuvent aller les applaudir, assis commodément sur les banquettes d'un parterre dont le prix varie de trois à six sous. Ces *fantoccini* (d'un ordre supérieur) diffèrent totalement de leurs confrères ambulants. Ils ne sont pas, comme les *pupazzi* des places publiques, mus simplement par la main de l'*operante*, cachée sous leurs habits; ils obéissent à des fils ou à des ressorts. Ils ne sont pas non plus taillés dans le sapin de la tête aux pieds. Leur chef est ordinairement de carton; leur buste et leurs cuisses de bois, leurs bras de cordes; leurs extrémités, à savoir, les mains, les jambes et le cou, sont de plomb ou garnies de plomb, ce qui leur permet d'obéir à la moindre impulsion, sans perdre leur centre de gravité. Du sommet de leur tête sort une petite tringle de fer qui permet de les transporter aisément d'un point de la scène à un autre. Pour dérober aux spectateurs la vue de cette tringle, ainsi que le mouvement des fils, on a imaginé de placer devant l'ouverture de la scène un réseau, composé de fils perpendiculaires très-fins et bien tendus, qui, en se confondant avec ceux qui font agir les pantins, déroutent l'œil le plus attentif. Par une autre invention plus ingénieuse encore, on fait passer tous les fils, hormis ceux des bras, par l'intérieur du corps; ils en sortent par le haut de la tête, où ils se réunissent dans un mince tuyau de fer creux, qui sert en même temps de tringle. Enfin, un système tout différent a été introduit plus

tard par Bartolomeo Neri, peintre et mécanicien distingué. Ce procédé consiste à établir sur le plancher de la scène des rainures, dans lesquelles s'emboîte le support de chaque marionnette. Des contre-poids ou un machiniste placé sous le théâtre dirigent ces supports et font jouer les fils[1]. Ces divers systèmes, quelquefois combinés ensemble, sont arrivés à obtenir les tours de force les plus surprenants.

A Milan, les *fantoccini* du théâtre *Fiando* sont aussi célèbres et non moins visités des étrangers que le dôme, l'arc du Simplon ou la châsse de saint Charles. Dès 1827, un correspondant du *Globe* nous en avait donné des nouvelles :

« Le corps, les bras, la tête de ces petits acteurs, tout marche avec tant de mesure et dans un si parfait accord avec les sentiments exprimés par la voix, qu'aux dimensions près, j'aurais pu, dit-il, me croire dans la rue de Richelieu. Outre *Nabuchodonosor,* tragédie classique,... on représenta un ballet anacréontique dessiné à la Gardel. Je voudrais que les danseurs de l'Opéra, si fiers de leurs bras et de leurs jambes, pussent voir leurs gentils confrères copier toutes leurs attitudes et se donner leurs grâces[1]. » Cependant (comme il est impossible de contenter tout le monde et... un touriste exigeant), il se trouva là un monsieur qui ne sortit pas entièrement satisfait. Que reprochait-il à ces excellentes marionnettes ? Il les trouvait encore un peu raides et pas encore suffisamment désossées. Il aurait voulu apparemment pouvoir avaler les pauvrettes, comme les pèlerins que Gargantua mangea, un beau matin, à la croque-au-sel.

En 1834, M. Jal a vu jouer dans la même salle un mélodrame romantique en six tableaux, *le Prince Eugène de Savoie au siége de Temeswar*, avec autant d'aplomb et

[1] *Globe,* n° du 7 août 1827.

[2] Quadrio, ouvrage cité.

d'entrain que par nos acteurs du Cirque ; mais ce qui l'étonna le plus, ce fut le ballet exécuté pendant les entr'actes. « La danse de ces Perrot et de ces Taglioni de bois, dit-il, est vraiment inimaginable : danse horizontale, danse de côté, danse verticale, toutes les danses possibles, toutes les *fioritures* des pieds et des jambes que vous admirez à l'Opéra, vous les retrouverez au théâtre *Fiando;* et quand la poupée a dansé son pas, quand elle a été bien applaudie, et que le parterre la rappelle, elle sort de la coulisse, salue en se donnant des airs penchés, pose sa petite main sur son cœur, et ne se retire qu'après avoir complétement parodié les grandes cantatrices et les fiers danseurs de la *Scala*[1]. »

Il est bien à regretter que, sur ces petites scènes, on ne joue presque plus aujourd'hui que des pièces militaires et de noirs mélodrames. Le même voyageur, traversant Gênes en 1834, se fit conduire aux *Burattini* de la rue des Vignes, croyant trouver à s'y divertir. Dans une salle assez jolie, quoiqu'un peu fanée, on représentait la *Prise d'Anvers*, où le maréchal Gérard et le vieux général Chassé luttaient de phrases ronflantes, de *roulements d'yeux* et de tirades patriotiques[2].

Tout récemment, sur le même théâtre, le *loustic* de la troupe égayait à sa manière le lugubre et dernier repas du *Comte Ugolin ;* mais la nomenclature de ces tristes mélodrames ne serait d'aucun intérêt pour nos lecteurs. Contentons-nous de dire que pour flatter le patriotisme britannique, les *Burattini* de Turin viennent de donner la *Prise de Dehli*, pièce à grand fracas, accompagnée, comme d'habitude, des gentillesses de *Gianduja*.

[1] *De Paris à Naples*, t. II, p. 43-45.
[2] *Ibid.*, p. 234-237.

CHAPITRE TROISIÈME

RÉPERTOIRE DES MARIONNETTES ITALIENNES

RÉPERTOIRE A LA FIN DU XVI[e] SIÈCLE. — MASQUES DIVERS. — LA COMÉDIE POLITIQUE A ROME. — MARIONNETTES DE SOCIÉTÉ.

La renommée de *Burattino* s'étendit au delà de sa patrie. Il vint en France avec les *Gelosi*, joua, entre autres pièces, sur leur théâtre, *le disgrazie di Burattino*, comédie composée à sa taille par *Francesco Gattici* et imprimée plus tard à Rome en 1628. Je trouve cet artiste mentionné parmi les autres masques de notre comédie italienne, dans un petit écrit de 1622 intitulé : « *Discours de l'origine et mœurs, fraudes et impostures des ciarlatans*, dédié à Tabarin et à Desiderio de Combes. » On voit par ce mot *ciarlatans* que l'auteur, qui ne s'est pas nommé, était partisan du *françois italianisé,* dont s'est moqué si finement Henry Estienne. On lit au chapitre III :

« Nous comprenons sous ce mot *ciarlatans*, les docteurs Grazian, les Zani, Pantalons, *Buratins* et ces gens qui, sur un théâtre, représentent le Sicilien, le Néapolitain, l'Espagnol, le Bergamasque, etc. »

Il y a peu d'années, et probablement encore aujourd'hui, les caractères les plus en vogue sur les théâtres de marionnettes, étaient *Cassandrino* à Rome ; messer *Pantaleone*[1] et son valet *Brighelle* à Venise, où ils se sont récemment associé *Facanappa*, type nouveau ou plutôt fraîchement renouvelé de *Bernardone;* à Bergame, Arlequin ; à Bologne, le docteur *Balaordo Graziano*[2], qui recommença le cours de ses anciens succès sous le costume rajeuni du docteur *Bellandrone;* à Milan, *Girolamo;* à Turin, *Gianduja ;* et enfin, à Naples, toujours ses quatre impérissables types : *Pulcinella, don Pangrazio*, appelé de son petit nom *Cocoziello* (cornichon), *dame Petronia*, et le *Tartaglia* (le bègue) représentant peu alerte de l'autorité publique, voué aux bévues et au bois vert, auxquels est venu se joindre le caractère plus récent et non moins original de *Scaramuccia*[3].

Dans cette ménagerie d'originaux, plusieurs espèces se rapprochent et ne se distinguent que par des nuances. Ainsi l'ignorantissime docteur Bolonois, dont chaque mot est une délicieuse ânerie, peut bien passer pour l'aïeul de *Facanappa*, dont le succès égale aujourd'hui à Venise celui de *Biscegliese* à Naples. « Chacune de ses entrées, dit M. Maurice Sand, est accueillie par des trépignements de joie. »

[1] Il est curieux de voir Pantalon décrit en deux coups de pinceau par Shakspeare : « Voyez ce maigre Pantalon en pantoufles, avec des lunettes sur le nez et des poches sur le côté. Les bas soigneusement conservés de sa jeunesse sont devenus trop larges pour sa jambe amincie. Sa voix, jadis forte et mâle, aujourd'hui aiguë et en fausset d'enfant, ne fait plus que siffler d'un ton aigre et grêle. » Shakspeare, *Comment l'aimez vous ?* Act. II, sc. 9.

[2] Cet acteur eut à Paris en 1653 un duel dont parle Loret.

[3] Ces masques et ces caractères si curieux de la comédie italienne viennent de fournir à la plume et au crayon également experts de M. Maurice Sand l'occasion de deux très-beaux et très-amusants volumes grand in-8°, ~~1861~~, chez MM. Michel Lévy frères.
1859

Ce n'est pas, comme le docteur Bolonois, un pédant qui a écouté aux portes d'une académie, ni le fruit sec d'une école primaire; c'est un ignorant de pure race, qui s'est formé tout seul, et qui n'en est que plus sûr de son fait. Quant à ses avantages extérieurs, « il est, dit M. Sand, en possession d'un long nez de perroquet, surmonté d'une paire de lunettes vertes, d'un chapeau à large bords, d'une cravate rouge, d'un vaste gilet à boutons de clinquant et d'une longue redingote blanche, dont les pans traînent à terre. Tel est le personnage dont l'emploi est très-varié, mais qui, pour le caractère, semble être un *Monsieur Prudhomme* vénitien. »

La ressemblance de *Gianduja* et de *Girolamo* s'explique tout naturellement. Jusqu'aux premières années de ce siècle, l'un et l'autre, sous le seul nom de *Girolamo*, égayaient les Milanais et les Piémontais des mêmes *lazzi*, sauf quelques variantes; mais en 1802 les Piémontais, pour éviter l'inconvénient des allusions au nom de Jérôme, débaptisèrent leur bouffon favori, et l'appelèrent du nom de guerre *Gianduja* (Jean-Chopine). Les Milanais, moins timorés, lui ont conservé son nom séculaire, sous lequel on peut le voir encore aujourd'hui à Milan remplir le premier rôle dans toutes les farces, toutes les parodies, toutes les pièces à grand spectacle, triple source dont s'alimente la fortune des *fantoccini*. On l'a vu représenter Pirithoüs, dans une parodie d'*Alceste,* poudré à blanc, avec ailes de pigeon et bourse[1]. Dans cette farce, il accompagne Hercule aux enfers, et ses frayeurs pendant la route rappellent un peu les poltronneries qu'Aristophane prête, en pareille occasion, à Xanthias dans *les Grenouilles*. M. Bourquelot, en 1841, a trouvé ce personnage très-amusant dans une pièce

[1] Lettre de M. Viguier dans *le Monde dramatique,* 1835, t. II, p. 35.

en cinq actes, *le terrible Maino*, *chef de brigands*, mélodrame avec accompagnement de poignards, d'évanouissements et de coups de pistolet. Notre voyageur raconte agréablement[1] qu'il eut pour 25 centimes dans une petite salle à trois rangs de loges, une belle place au parterre, où il se prélassa sur un large banc de bois muni d'un dossier ; qu'il entendit des airs d'opéra exécutés avec un certain ensemble et, enfin, qu'il vit une pièce à grand spectacle ayant un ballet pour intermède. Ajoutons qu'à Milan le plastron le plus ordinaire des plaisanteries de Girolamo est un Piémontais qu'on a grand soin de supposer parfaitement stupide, gracieuseté de bon voisinage que les *fantoccini* de Turin ne manquent pas de renvoyer avec usure à leurs bons amis de Milan.

A Rome, le théâtre des *burattini* du palais Fiano est privilégié ; on lui permet de rester ouvert pendant la clôture des autres lieux de divertissement, c'est-à-dire depuis les derniers jours du carnaval jusqu'aux fêtes de Pâques. Ce petit théâtre, le meilleur qui existe peut-être en ce genre, occupe une salle basse sur la place *San Lorenzo in Lucina*. Nous avons pour nous y introduire un des esprits les plus fins de ces derniers temps, l'auteur de *Rome, Naples et Florence*. Pouvons-nous mieux faire que de le suivre et de l'écouter ?

« Hier, vers les neuf heures, dit M. Beyle, je sortais de ces salles magnifiques, voisines d'un jardin rempli d'orangers qu'on appelle le *café Rospoli*. Vis-à-vis se trouve le palais *Fiano*. Un homme à la porte d'une espèce de cave disait : « *Entrate, ô signori !* entrez, messieurs ! voilà que ça va commencer ! » J'entrai, en effet, dans ce petit

[1] *Les Marguerites*. Nouveau keapsake ; Moulins, 1844, p. 75 et suivantes.

théâtre pour la somme de 28 centimes. Ce prix m'avait fait redouter la mauvaise compagnie et les puces. Je fus bientôt rassuré; j'avais pour voisins de bons bourgeois de Rome... Le peuple romain est peut-être celui de toute l'Europe qui aime et saisit le mieux la satire fine et mordante... La censure théâtrale est ici plus méticuleuse que celle de Paris; aussi rien de plus plat que les comédies. Le rire s'est réfugié aux marionnettes, qui jouent des pièces à peu près improvisées... J'ai passé au palais *Fiano* une soirée fort agréable; le théâtre sur lequel les acteurs promènent leur petite personne peut avoir dix pieds de large et quatre de hauteur... Les décorations sont excellentes et soigneusement calculées pour la taille des personnages. »

Après cette flatteuse description du matériel, M. Beyle passe aux acteurs et à la pièce :

« Le personnage à la mode parmi le peuple romain, dit-il, est *Cassandrino*. Cassandrino est un vieillard coquet de quelque cinquante-cinq à soixante ans, leste, ingambe, à cheveux blancs, bien poudré, bien soigné, à peu près comme un cardinal. De plus, Cassandrino est rompu aux affaires, et brille par l'usage du monde le plus parfait; ce serait, en vérité, un homme accompli, s'il n'avait le malheur de tomber régulièrement amoureux de toutes les femmes qu'il rencontre... Vous conviendrez qu'un pareil personnage n'est pas mal inventé pour un pays gouverné par une cour oligarchique, composée de *célibataires*, et où le pouvoir est aux mains de la vieillesse... Il va sans dire qu'il est séculier; mais je parierais que dans toute la salle il n'y a pas un spectateur qui ne lui voie la calotte rouge d'un cardinal, ou tout au moins les bas violets d'un *monsignore*. Les *monsignori* sont, comme on sait, les jeunes gens de la cour du pape, les auditeurs de ce pays;

c'est la place qui mène à toutes les autres... Rome est remplie de *monsignori* de l'âge de Cassandrino, qui n'ont pas fait fortune et qui cherchent des consolations en attendant le chapeau. »
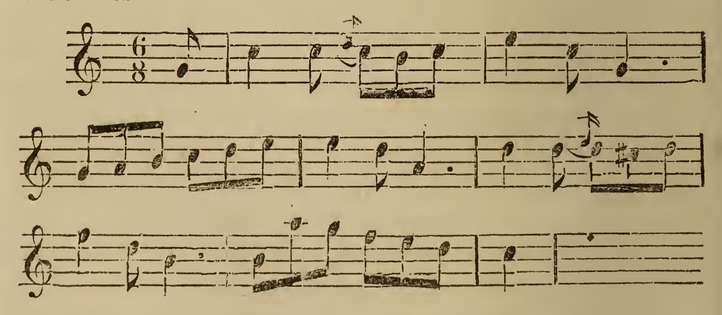
La pièce que vit jouer ce soir-là notre spirituel narrateur était *Cassandrino allievo di un pittore*, Cassandrino élève en peinture. C'est, comme on va voir, une pièce passablement hardie. Un peintre de Rome a beaucoup d'élèves et une fort jolie sœur. Cassandrino, dont vous connaissez la *position* et l'humeur galante, s'introduit chez cette jeune dame, et, n'osant à cause de son âge hasarder une déclaration trop claire, la prie de lui permettre de chanter une cavatine qu'il a entendue dans un concert. La cavatine exécutée ce soir-là devant M. Beyle était un des plus charmants morceaux de Paësiello, et fut chantée à merveille dans la coulisse par la fille d'un savetier. L'amoureux entretien est troublé par le frère de la belle, un jeune peintre, qui porte des favoris énormes et des cheveux bouclés fort longs, tenue obligée des hommes de génie. Cassandrino est rudement congédié, et la demoiselle vertement semoncée pour avoir reçu en tête-à-tête un homme *qui ne peut pas l'épouser*. Ce trait est applaudi à toute outrance. Au second acte, Cassandrino revient chez le peintre, mais habillé en étudiant. Il a mis des favoris noirs; seulement il a oublié ses boucles poudrées à blanc sur l'oreille. Il emploie cette fois près de sa maîtresse les arguments irrésistibles : il est riche, et lui offre de partager sa fortune. « Nous vivrons heureux, dit-il, *et personne ne connaîtra notre bonheur*... » Rire général et bravos pendant deux minutes. Cependant, l'aspirant *porporato* est surpris par une tante de la jeune fille, vieille connaissance qu'il a courtisée jadis à Ferrare. Pour lui échapper, il se sauve dans l'atelier, où les rapins lui font une réception

peu fraternelle. Le peintre le tire de leurs mains, mais pour lui faire sentir la pointe d'un poignard. Cassandrino, qui ferait peut-être bonne contenance devant le péril, mais qui craint par-dessus tout *de faire un éclat*, consent, bon gré mal gré, à épouser la tante. Néanmoins, comme il est optimiste et prend toujours les choses par leur bon côté, il s'approche de la rampe, et dit comme en confidence aux spectateurs : « Je renonce au rouge ; mais je deviens l'oncle de l'objet que j'adore, et.....! » Il feint alors qu'on l'appelle dans la coulisse, fait une pirouette et disparaît, suivi des applaudissements de toute la salle.

Chaque soir, ce sont au théâtre du palais *Fiano*, de nouvelles petites pièces, où Cassandrino est accueilli avec la même faveur. M. F. Mercey, qui a inséré dans la *Revue des Deux-Mondes* d'intéressants articles sur le *Théâtre en Italie*, nous a fait connaître quatre ou cinq petits chefs-d'œuvre de ce répertoire lilliputien. Je rappellerai seulement le *Voyage à Civita-Vecchia*, sorte de *Voyage à Dieppe*, où Cassandrino, célibataire désœuvré qui cherche à se distraire de la trop monotone tranquillité de son coin du feu, tombe dans une suite de mésaventures et de burlesques catastrophes; puis, *Cassandrino marié*, imitation presque littérale de *Georges Dandin*, où le malheureux démonseigneurisé n'échappe à aucune des tribulations de son nouvel état ; enfin, *Cassandrino dilettante e impresario*, autre jolie bluette, où Cassandrino, amateur trop passionné de la musique et du beau sexe, se trouve aux prises avec le *tenor*, le *basso cantante*, le *basso buffo*, et surtout avec la *prima donna*, sa maîtresse, et le *maestro*, son rival. Ce dangereux *maestro* est dans la fleur de la jeunesse; ses cheveux sont blonds, ses yeux bleus; il aime le plaisir et la bonne chère; son esprit est encore plus séduisant que sa personne, et il porte de plus un bel habit de vigogne. A la vue de cet Adonis, et surtout

de cet habit vigogne, si fameux depuis la première représentation du *Barbiere*, toute la salle éclate en applaudissements; on a reconnu Rossini [1].

Mais quel est, nous demandera-t-on, le Carmontel, le Théodore Leclerc ou le Henry Monnier de ces amusantes bagatelles? M. Mercey nous apprend que ces chefs-d'œuvre de franche gaieté et de fine satire sont dus à un certain M. Cassandre, joaillier sur le *Corso,* et homonyme de son héros par pur hasard. Malheureusement ce charmant et naïf observateur, qui ne dédaignait pas de faire agir lui-même ses petits acteurs, a depuis quelques années cessé d'exister, et n'est déjà plus aujourd'hui à Rome qu'un souvenir qui s'efface. Pulcinella est revenu prendre possession du palais *Fiano,* où il règne dans toute sa gloire séculaire. Il y chante aujourd'hui encore sa vieille chanson, toujours nouvelle. Il y a quelques années, un savant épigraphiste, conduit à Rome par ses études, M. Ed. Leblant, l'a entendue. Il a noté ce chant sur place, et a bien voulu me le communiquer. C'est une mélodie très-gaie, dont les trois premières mesures me semblent rappeler un peu (*si parva licet*, et si ce n'est point de ma part une illusion) la première phrase de la *barcarolle* qui a donné son nom à un des opéras de M. Auber. Je le transcris ici, à l'intention des amateurs des mélodies nationales :



[1] *Revue des Deux Mondes*, livraison du 15 avril 1840.

Les *burattini* du palais *Fiano* représentent, comme les *fantoccini* de Milan, de grandes pièces fantastiques entremêlées de ballets tirés des *Mille et une Nuits,* tels que le *Puits enchanté.* Ils jouent même des tragédies improvisées, qui ne manquent ni d'invention ni de pathétique. Un correspondant anonyme du *New-Monthly Magazine,* que je soupçonne de n'être autre que M. Beyle, donne beaucoup d'éloges à une pièce de ce genre, intitulée *Temisto*[1].

Quant à la perfection des entrechats et des ronds de jambe de mesdames les marionnettes de Rome, je ne citerai qu'un fait qui me dispensera de toute autre louange. Les pudiques scrupules de l'autorité romaine ont astreint ces sages et irréprochables sylphides à porter des caleçons bleu de ciel, tant on a craint les dangers de l'illusion!

Cette illusion, en effet, est si complète au palais *Fiano,* qu'elle a suggéré à un habile critique, M. Peisse, d'excellentes réflexions sur la facilité qu'ont les yeux à se prêter aux conventions de la peinture : « J'ai eu, dit-il, l'occasion de me convaincre de cette facilité d'illusion au spectacle des *burattini* à Rome. Ces petits mannequins sont dirigés par un employé du théâtre placé dans les frises de la scène, qui est absolument disposée comme les nôtres... Au lever du rideau, et pendant quelques minutes, ces bonshommes conservent leur véritable dimension ; mais ils ne tardent pas à s'agrandir pour l'œil et, au bout de peu de temps, ils font l'effet d'hommes véritables. L'espace où ils se meuvent, les meubles et tous les objets qui les entourent étant dans une rigoureuse proportion avec leur stature, l'illusion s'établit et se maintient, tant que l'œil n'a pas de point

[1] *Souvenirs d'Italie,* dans la *Revue Britannique,* 1re série, 1827 t. xv, p. 317-337.

de comparaison ; mais, si la réalité se produisait tout à coup, comme il arrive de temps en temps, si la main du machiniste, débordant les frises qui la cachent, apparaissait au milieu de ce petit monde, cette main semblerait celle de *Gargantua*[1]. » L'ingénieuse supposition de M. Peisse s'est réalisée. M. Beyle raconte qu'après la représentation de *Cassandrino élève en peinture,* un enfant s'étant avancé sur le théâtre pour arranger les lampes, deux ou trois étrangers firent un cri ; cet enfant leur avait produit l'effet d'un géant.

Ce qui me reste à dire du répertoire des *burattini* de Rome sera une preuve singulière et bien remarquable de la mélomanie de la population romaine. Le croirait-on ? les marionnettes du palais *Fiano* jouent et chantent tout le répertoire de Rossini. Ce fait m'est attesté par M. Peisse, qui a bien voulu m'adresser, à ce sujet, une note que je transcris : « Les *burattini* de Rome ne jouent pas seulement des farces et des pièces comiques ; ils représentent encore des *opera seria* tout entiers, *Otello,* par exemple, *Semiramide,* etc., avec les ballets, le chant, l'orchestre (composé de cinq ou six instruments). Il m'est arrivé de m'amuser et de m'émouvoir à ce spectacle, avec le bon peuple romain, comme si j'étais à *San Carlo* ou à l'Opéra de Paris. Les gestes et les mouvements des figures, quoique peu variés, ont leur justesse et leur force, même dans les situations pathétiques et tragiques. »

J'ajouterai que, dès les premières années du XVIIIe siècle, l'abbé Du Bos avait vu représenter en Italie de grands *opéras* par une troupe de marionnettes de quatre pieds de haut que l'on appelait *bambocchie.* La voix du musicien qui chantait pour elles sortait par une ouverture pratiquée sous le plancher de la scène. L'abbé Du Bos nous apprend

[1] Feuilleton du journal *le Temps,* n° du 2 septembre 1835.

même qu'un cardinal illustre, étant encore jeune, fit représenter ainsi, pendant quelque temps, des opéras dans son hôtel[1].

En effet, le goût des marionnettes chantantes, dansantes et babillantes est trop vif et trop généralement répandu en Italie, pour que la haute société et même la bourgeoisie n'aient pas songé à se procurer ce plaisir à huis-clos. On ne sait nécessairement que peu de choses de ces divertissements intimes. La nouvelle du jour en fait ordinairement tous les frais. On peut supposer, néanmoins, autant qu'il est permis d'en juger par quelques indiscrétions, que ces pièces jouées en petit comité ne sont ni très-prudes ni très-charitables. Un soir à Florence, M. Beyle fut introduit dans une société de riches marchands, où il y avait un joli théâtre de marionnettes : « Cette charmante bagatelle, dit-il, n'avait que cinq pieds de large, et offrait pourtant la copie exacte d'un grand théâtre. Avant le commencement du spectacle, on éteignit les lumières du salon..... Une troupe de vingt-quatre marionnettes de huit pouces de haut, qui ont des jambes de plomb, et qu'on a payées un sequin chacune, joua une comédie *un peu libre,* abrégée de *la Mandragore* de Machiavel[2]. »

A Naples, c'est encore M. Beyle qui va nous faire assister à une représentation de ce qu'il appelle les *marionnettes satiriques*. Après un serment fort sérieux d'être à jamais discret, il fut admis à prendre part à une de ces petites débauches de malice, dans une famille de gens d'esprit, ses anciens amis. La pièce, dans le goût de la *Mandragore,* était intitulée : *Si fara si o no un Segretario di Stato? Aurons-nous un premier ministre*[3] ? Le Secrétaire d'État

[1] *Réflexions sur la poésie de la peinture,* t. III, p. 224, éd. de 1755.
[2] *Rome, Naples et Florence*, p. 219, éd. de 1854.
[3] *Ibid.*, p. 301.

en charge (par conséquent le ministre à remplacer) est don Cechino, autrefois libertin fort adroit et grand séducteur de femmes, mais qui maintenant a presque tout à fait perdu la mémoire. Une scène dans laquelle don Cechino donne audience à trois personnes, un curé, un marchand de bœufs et le frère d'un carbonaro, qui lui ont présenté trois pétitions qu'il confond sans cesse, rappelle, en la surpassant peut-être, la scène de *l'Avocat Patelin*, où M. Guillaume brouille si plaisamment son drap et ses moutons. Ici son Excellence parle au marchand de bœufs de son frère, qui a conspiré contre l'État et qui subit une juste punition dans un château-fort, et au malheureux frère, de l'inconvénient qu'il y aurait d'admettre dans le royaume deux cents têtes de bœufs provenant des États romains. On entend d'ici les rires !

Dans les marionnettes de société, il y a d'ordinaire, pour faire parler les acteurs, autant de prête-voix, si je puis m'exprimer ainsi, que de rôles dans la pièce. Les gens d'esprit qui se plaisent à ce badinage, et qui servent d'interprètes aux personnages considérables que l'on met en scène, les ont vus souvent la veille ou le matin, et peuvent ainsi imiter, à s'y méprendre, leur accent, leurs tics et la tournure de leurs idées. M. Beyle a raison de dire que cette raillerie fine, naturelle et gaie, contenue dans les bornes des convenances et du bon goût, est un des plaisirs les plus vifs qu'on puisse se procurer dans les pays despotiques.

Et ne croyez pas qu'il n'y ait que dans les grandes capitales qu'on rencontre de belles et riches marionnettes. M. Maurice Sand a vu tout récemment à Cuneo, au pied des Alpes, dans une boutique en plein vent (à deux sols les premières et à un sol les secondes), représenter *la Principessa Mirabella*. La dite princesse était une très-belle marionnette, couverte d'or, de velours et de clinquant, qui faisait la joie d'un public, qui ne demandait qu'à se divertir.

Avec une passion aussi vive, aussi générale, aussi spontanée pour les fantoches, il ne faut pas s'étonner que les Italiens aient porté ce genre de spectacle presque à sa perfection dans leur pays, et l'aient propagé, comme nous allons le voir, dans presque toutes les contrées de l'Europe.

LIVRE QUATRIÈME

LES MARIONNETTES EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

CHAPITRE PREMIER

INFLUENCE ITALIENNE. — MARIONNETTES RELIGIEUSES

§ I

GIANELLO TORRIANI ET CHARLES-QUINT

Le premier nom qui s'offre à nous dans l'histoire des marionnettes espagnoles est celui d'un habile mathématicien d'Italie, Giovanni Torriani, surnommé Gianello, né à Crémone, jadis célèbre dans toute la Péninsule pour plusieurs grands travaux de mécanique et d'hydraulique[1]. Covarruvias nous apprend dans son *Tesoro de la lengua Castellana*[2], que cet illustre étranger, *gran matematico y secundo Arquimedes,* apporta de notables perfectionnements à la construction des *titeres;* c'est, comme nous

[1] Tiraboschi, *Stor. della letterat. Italiana,* t. VIII, part. 1a, p. 169 et 468 ; part. 3a, p. 463. Roma, 1784, in-4°.

[2] Imprimé à Madrid, 1611. Voce *Titeres.*

avons dit, le nom qu'on donne aux marionnettes de l'autre côté des Pyrénées. Cet emploi des éminentes facultés de Giovanni Torriani pourrait paraître invraisemblable, si nous ne rappelions à quelle occasion ce grand homme a donné pendant quelque temps cette direction à son esprit inventif. L'empereur Charles-Quint ayant un goût déclaré pour les applications de la mécanique, les plus subtils mathématiciens de l'Allemagne et de l'Italie s'ingénièrent à renouveler, pour lui plaire, les merveilles d'Eudoxe et d'Archytas. Je ne rapporterai pas tout ce qu'on raconte de l'aigle artificiel qu'on fit, dit-on, voler à sa rencontre lors de son entrée à Nuremberg[1], ni le prodige de la mouche de fer que lui présenta Jean de Montroyal, et qui, comme l'a dit du Bartas en d'assez mauvais vers :

Prit sans ayde d'autruy sa gaillarde volée,
Fit une entière ronde, et puis d'un cerceau las,
Comme ayant jugement, se percha sur son bras[2].

Giovanni Torriani gagna la faveur de Charles-Quint par la construction d'une horloge admirable, suivant l'expression de Tiraboschi. Il suivit l'empereur en Espagne, et quand ce prince se fut retiré, en 1556, au monastère de Saint-Just, il partagea pendant deux ans le silence de cette demi-sépulture. Là il s'efforçait chaque jour d'étonner et d'intéresser par d'ingénieuses inventions son mélancolique protecteur, que fatiguait le poids de son insolite inaction. L'historien de la guerre de Flandre, Flaminio Strada, a consigné dans le premier livre de son histoire plusieurs détails

[1] Baldi, dans la préface de sa traduction des *Automata* d'Héron, parle de cet aigle et de cette mouche comme de faits notoires et qui honorent la mécanique. Bayer et d'autres, au contraire, les traitent de fables ridicules. *Mémoires de Trévoux*, juillet 1710.

[2] *La première Semaine*, 6e jour.

intimes de ces années obscures. « Charles-Quint, dit-il, s'occupait dans la solitude du monastère de Saint-Just, à construire des horloges dont il gouvernait les roues plus aisément que celles de la Fortune[1]. Il avait pour maître en ce métier Gianello Torriani, l'Archimède de ce temps-là,... qui, chaque jour, trouvait de nouvelles mécaniques pour récréer l'esprit de Charles, avide et curieux de toutes ces choses. Souvent, après le repas, Gianello faisait paraître et manœuvrer sur la table du prince de petites figures de chevaux et d'hommes armés. Les uns battaient le tambour, les autres sonnaient du clairon ; on en voyait qui s'avançaient au pas de course les uns contre les autres, s'attaquaient en ennemis, et combattaient à coups de lance. Quelquefois l'ingénieux mécanicien lâchait dans la chambre de petits oiseaux de bois qui volaient de tous côtés, et qui étaient construits avec un si merveilleux artifice, qu'un jour le supérieur du couvent, qui se trouvait présent par hasard à ce spectacle, parut craindre qu'il n'y eût de la magie dans ces étranges curiosités de la science[2]. »

Toutefois, il ne faut pas croire que le génie même déclinant de Charles-Quint ne cherchât dans l'étude de la mécanique que d'ingénieux passe-temps. Ce prince agitait fréquemment avec Torriani de plus utiles et plus sérieux problèmes, entre autres, un projet hardi et gigantesque que Gianello eut l'honneur de mettre à exécution après la mort

[1] Au lieu de ce trait prétentieux et qui porte à faux, Strada aurait mieux fait de remarquer qu'après de nombreux essais, Charles-Quint ayant reconnu qu'il était impossible de faire marcher deux horloges parfaitement d'accord, confessa ingénûment la folie qu'il avait eue d'employer tant de soins et de temps à tâcher d'amener les volontés humaines à une désirable, mais chimérique uniformité.

[2] Flaminius Strada, *De la guerre de Flandre*, livre I, décade 1re; traduction de du Ryer retouchée.

du monarque, et qui consistait à faire monter les eaux du Tage jusque sur les hauteurs de Tolède.

Quant aux améliorations apportées par l'habile mathématicien de Crémone à la mécanique automatique, elles ne tardèrent pas à s'introduire dans la pratique journalière des *titereros*[1]; car les marionnettes n'étaient pas alors en Espagne seulement un jeu de prince; elles avaient le droit d'amuser le peuple sur toutes les places, et même depuis longtemps, comme on l'a vu, celui de l'édifier dans presque toutes les églises[2].

§ II

MARIONNETTES DANS LES ÉGLISES, — DANS LES PROCESSIONS

Le XIVe chapitre du synode d'Orihuela, dont nous avons parlé plus haut, s'était proposé d'éloigner les *titeres* des cérémonies ecclésiastiques; mais cette prescription, comme il était aisé de le prévoir, ne fut pas exactement observée. Les statuettes de saints à jointure mobile et les madones frisées, fardées et à ressorts ont continué longtemps à stimuler la piété des fidèles par des moyens qui, à d'autres époques et en d'autres contrées, auraient risqué de produire un effet tout contraire. Nous trouvons, soixante ans après la tenue de ce synode, une preuve manifeste de l'inexécu-

[1] *Titerero* était le nom qu'on donnait aux joueurs de marionnettes du temps de Cervantes; on dit aujourd'hui *titiritero*. *Titerista* se trouve aussi, mais rarement. Voyez Salvador Jacinto Polo de Medina, *Obras en prossa (sic) y verso*. p. 194.

[2] Voyez p. 58.

tion de ses défenses. Nous la citons préférablement à plusieurs autres, parce qu'elle se lie à des souvenirs français. Une des victimes de Boileau, Matthieu de Montreuil, écrivain et diplomate assez spirituel, surtout quand il écrit en prose, accompagna le cardinal Mazarin à l'île de la Conférence, et assista aux préliminaires du mariage de l'Infante et de Louis XIV. Il vit à Saint-Sébastien, le jour de la Fête-Dieu, défiler une procession, où d'énormes marionnettes automatiques donnnèrent à la cour d'Espagne et à la foule des étrangers réunis dans cette ville un bien singulier spectacle. Je laisse parler Montreuil :

« Après que la messe fut finie, le roy d'Espagne fut plus d'un quart d'heure sans pouvoir sortir de l'église, ni toute la procession. La raison étoit qu'il falloit attendre que les danseurs et les machines qui font partie de cette procession fussent passés. Je pris ce temps pour m'en aller à un balcon de la maison où j'avois couché, à vingt pas de l'église.... Je vis d'abord cent hommes habillés en blanc, qui dansoient avec des épées et des sonnettes aux jambes. Après cela venoient cinquante petits garçons avec des tambours de basque, et ceux-ci et ceux-là avec des masques de parchemin ou de tavaïolles à clairevoie. Ensuite, marchoient sept figures de roys maures, chacun sa femme derrière luy, et un saint Christophe, le tout de la hauteur de deux piques, de sorte qu'on voyoit des têtes grosses comme un demi-muy, qui alloient du pair avec les toits. Il sembloit que vingt hommes n'eussent pas pu porter la moins lourde ; cependant, deux ou trois personnes cachées dedans les faisoient danser. Elles sont d'osier et de toile peinte, mais si estrangement que cela donne d'abord de la frayeur. Dix ou douze petites et grosses machines suivoient pleines de *marionnettes*. Entr'autres, je remarquay un dragon gros comme une petite baleine, sur le dos duquel sautoient deux hom-

mes avec des postures et des contorsions si extravagantes, qu'ils sembloient estre possédez..... [1]. »

Ces étranges dévotions se sont certainement prolongées dans toute la Péninsule bien au delà de cette époque et probablement jusqu'à nos jours ; mais cet échantillon me paraît suffire.

CHAPITRE DEUXIÈME

MARIONNETTES POPULAIRES EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

§ I

MARIONNETTES AMBULANTES. — UNE REPRÉSENTATION DANS UNE HOTELLERIE DE LA MANCHE

Dès le temps de Covarruvias (1611), les joueurs de marionnettes qui promenaient leurs théâtres de bourgs en bourgs étaient presque tous étrangers [2], et il en est probablement encore de même aujourd'hui. En Portugal, ce sont surtout des Italiens qui montrent l'optique et la lanterne magique, ce qu'on appelle vulgairement au delà des Pyrénées *tote li mondi* [3], et ce que nous nommons la *curiosité.*

[1] Montreuil ; *Œuvres ;* Barbin, 1671, p. 272-274.

[2] *Tesoro de la lengua Castellana,* au mot *Titeres* Cf. Figueroa, *Plac.,* disc. 92.

[3] On dit aussi : *tutti li mondi,* ce qui indique une origine italienne.

En Espagne, parmi ces artistes nomades, on compte bon nombre de bohémiens. D'ailleurs, nous trouvons dans ces deux contrées des traces de toutes les variétés connues de marionnettes. Il y en a qu'on fait danser avec le pied ou le genou, d'autres qu'on ne montre qu'à mi-corps et qu'on ne fait jouer qu'avec la main; il y en a qui se meuvent par des fils, ou par des contre-poids. Les plus anciennes, si je ne me trompe, celles qui se rattachent directement à l'antiquité, sont les marionnettes pantomimes, celles que le *titiritero*, retranché derrière la scène, fait agir, pendant qu'un aide, placé en face de l'assemblée, explique dans le plus grand détail l'action représentée. On peut se faire une assez juste idée de ce spectacle, en supposant un de nos ballets dansé pendant que le souffleur lirait le programme. Tout le monde a présente à la mémoire une charmante peinture d'une semblable représentation tracée par Michel Cervantes. Un *titiritero* de séjour dans une hôtellerie de la Manche, où il cherche à gagner son écot, maître Pierre, après avoir dressé et disposé son théâtre, qu'une infinité de petits cierges allumés rendent resplendissant, se glisse dans le réduit ménagé derrière la toile du fond, d'où il pourra, sans être vu du dehors, faire manœuvrer sa troupe obéissante. Sur le devant, vient se placer un jeune garçon, son valet, chargé d'interpréter et d'expliquer tout ce qui va se passer sur la scène. Il tient à la main une baguette, pour désigner chacune des figures qui paraîtront. Puis, quand tous les gens de la *posada* se sont rassemblés devant le théâtre et que don Quichotte et Sancho se sont installés dans les meilleures places, le jeune interprète (le *declarator,* ainsi que l'appelle Cervantes) commence sur le ton épique le récit très-circonstancié de l'aventure mise en action par la petite troupe de carton peint [1].

[1] *Don Quijote,* part 2ª, cap. 25 et 26.

Cette manière de représenter *à deux* les pièces de marionnettes, qui rappelle les *cantica* de l'antiquité, et qui a été principalement en usage, et peut-être même la seule en usage au moyen âge, continue de l'être fréquemment dans toute l'Europe. Elle a donné lieu en Espagne, à une coutume très-remarquable. Les aveugles de tous les pays vont chantant, sur les chemins, des ballades et des complaintes. Dans la Péninsule, ces pauvres affligés, qu'aucune institution publique ne recueille, joignent très-souvent à leurs chansons un vieux théâtre de marionnettes. Un enfant fait, tant bien que mal, agir les poupées, pendant que l'aveugle chante ou récite l'aventure représentée, qui est nécessairement une victoire gagnée sur les infidèles, une histoire de géants ou une légende de saint non moins merveilleuse.

§ II

THÉATRES DE MARIONNETTES DANS LES VILLES — A SÉVILLE — A VALENCE

Outre les marionnettes qu'on promène de villages en villages, il y a dans toutes les grandes cités de modestes théâtres de *titeres*, installés, les uns en plein air et sur les places publiques, les autres dans des salles closes. La première mention que je rencontre en Espagne d'un de ces établissements à la Guignol, se trouve dans un livre très-amusant et fort utile à consulter pour l'histoire des anciennes mœurs espagnoles, *les Aventures de la picara Justina*. Cette bonne fille, qui n'a de secret pour personne, nous raconte très-délibérément les particularités les plus intimes de la

vie de son bisaïeul, joueur de marionnettes à Séville au milieu du XVI[e] siècle [1]. Sur ces petits théâtres, d'un ordre plus relevé pourtant que ceux qui parcouraient les campagnes, on employait de préférence, dès le temps de Covarruvias, le mode de représentation qui a prévalu, et dans lequel le maître, placé dans l'intérieur de sa baraque (*castillo*) et retranché derrière le *repostero*, fait, à lui seul, manœuvrer et parler alternativement tous ses acteurs, à l'aide du *sifflet-pratique* appelé *pito* ou *cerbatana*. Cependant, en lisant avec attention un passage assez obscur de ce roman *picaresque*, je crois y trouver la trace d'un procédé qui réunissait les deux systèmes, celui des marionnettes muettes et celui des marionnettes supposées parlantes. L'*orateur* des *titeres* de Séville, ne se bornait pas à un récit de l'action, comme le *declarador* des marionnettes de maître Pierre dans le roman de Cervantes, ni à ce que le licencié Francisco de Ubeda appelle une *arenga titerera ;* il mêlait à sa narration des dialogues. Ces petits discours prêtés aux personnages et prononcés à l'aide du *pito*, se nommaient *la platica*, locution technique d'où nous avons probablement tiré notre mot *pratique* ou *sifflet de la pratique* [2]. Voici, d'ailleurs, le passage de *la Justina* :

« Mon bisaïeul, dit-elle, a tenu à Séville un théâtre de marionnettes. Jamais l'on n'en avait encore vu dans cette ville qui eussent une garde-robe aussi bien fournie et un mobilier aussi complet. Ce brave homme était de petite taille,

[1] *El libro de entretenimiento de la picara Justina,* compuesto por el licenciado Francisco de Ubeda, natural de Toledo ; Brucellas, 1608, p. 60 et 61.

[2] Nous verrons en France Crébillon se servir de cette expression, *sifflet de la pratique,* en censurant une pièce faite pour les marionnettes de la foire, ce qui semble la traduction de l'espagnol : *el pito de la platica.*

et n'était pas beaucoup plus grand que du coude à la main, de sorte qu'entre lui et ses marionnettes toute la différence était de parler avec ou sans *sifflet*. Quant à prononcer la harangue et à fournir à la conversation des marionnettes, c'était toute une autre affaire. Il avait la langue bien affilée et vive comme un pinson ; sa bouche était si grande, qu'on aurait cru que sa langue pouvait y faire le moulinet. On avait tant de plaisir à le voir débiter sa harangue qu'il avait soin de varier sans cesse, que, pour l'entendre, les marchandes de fruits, de châtaignes et de gâteaux d'amandes (*tarroneras*) couraient, entraînées à sa suite, ne laissant, pour garder leur boutique, que leur chapeau ou leur chaufferette. »

Depuis longtemps, toutes les villes d'Espagne de quelque importance ont un théâtre de marionnettes établi dans une salle ordinairement assez grande et assez commode, où se réunit un auditoire composé des classes de la société les plus diverses. Dans ce pays d'extrême inégalité légale, il règne dans les mœurs tant de véritable égalité, que personne ne s'aperçoit du contraste. Un de nos plus illustres savants, conduit à Valence en 1808 par d'importants travaux de triangulation, assista un soir dans cette ville à une représentation de marionnettes où l'attitude passionnée et turbulente de l'assemblée, demi-aristocratique et demi-populaire, n'attira pas moins son attention que le jeu des petites poupées. On représentait une pièce intitulée *la Mort de Senèque*. Le choix de ce sujet sévère n'était-il qu'une simple réminiscence patriotique, ou était-ce un symptôme d'opposition aux violences impériales ? Je ne le saurais dire. Quoi qu'il en soit, ce fameux philosophe, honneur de Cordoue, finissait sa vie, comme dans l'histoire, en s'ouvrant les veines dans un bain, par ordre de Néron. Les ruisseaux de sang qui jaillissaient de ses deux bras étaient assez bien imités

par le mouvement d'un ruban garance. Un miracle fort inattendu terminait le drame. Au bruit d'une pièce d'artifice, le sage païen était enlevé au ciel dans une *gloire*, du haut de laquelle il prononçait avec componction et à la satisfaction générale, un acte de foi en Notre-Seigneur Jésus-Christ.

L'influence italienne n'a laissé de traces en Espagne et en Portugal que sur la partie matérielle et mécanique des théâtres de marionnettes. Quant aux caractères et aux sujets, ils sont restés parfaitement empreints de l'esprit national. On a admis pourtant Polichinelle, qui a reçu le nom de *don Cristoval Pulichinela;* mais, malgré ce brillant brevet de naturalisation, il n'a guère fait, au témoignage de Clemencin[1], que tenir compagnie aux singes savants des aveugles. Les Mores, les chevaliers, les enchanteurs, les conquérants des deux Indes, les personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, surtout les martyrs et les ermites, sont les acteurs ordinaires des marionnettes. Les *titires* portent même si fréquemment l'habit religieux, surtout en Portugal, que cette circonstance a influé sur le nom qu'on leur donne généralement dans ce royaume ; on y appelle volontiers les *titires*[2] du nom poli et même affectueux de *bonifrates*.

Après les légendes de saints, c'est le *Romancero* qui défraie le plus habituellement le répertoire des marionnettes en Espagne. Aussi quelle pièce maître Pierre fait-il jouer devant don Quichotte par son agile troupe de carton? Un drame calqué sur la romance populaire de *La belle Mélisandre, tirée des mains des Mores par le brave don*

[1] Don Diego Clemencin, 26e chapitre de la 2e partie de *Don Quichote*, t. v, p. 56 ; Madrid, 1836.

[2] *Titires* est la forme portugaise. — Le mot *bonifrate*, qui indique une origine italienne, est pourtant plus ancien peut-être que celui de *titire*. Quoique populaire, le mot *Bonifrate* est employé par les écrivains les plus élégants. Voy. Rodrigues Lobo, *Corte na Aldea*, cap. 8. fol. 71, verso; Lisboa. 1619.

Gaïferos, son époux. Enfin, je trouve dans la liste des personnages qui figurent parmi les marionnettes espagnoles un acteur qui m'a surpris d'abord, quoique j'eusse dû m'attendre à l'y trouver. En effet, s'il est dans la nature des marionnettes de s'appliquer à reproduire dans toutes les contrées où elles plantent leurs tentes les spectacles les plus goûtés des habitants, il était fort naturel qu'en Espagne les *titireteros* aient fait entrer les exploits des *matadatores* dans leur répertoire. Ainsi ont-ils fait, et c'est encore la *picara Justina* qui nous fournit cette curieuse indication. A la suite du passage que nous venons de citer et où elle raconte les orageuses destinées de son bisaïeul, on trouve une allusion au taureau des marionnettes (*toro de titeres*). Je traduis fidèlement cette piquante historiette, malgré quelques libertés de langage, pour lesquelles je demande grâce aux lecteurs. Après avoir loué, comme on l'a vu, l'éloquence de son bisaïeul, si bien appréciée des marchandes de Séville, elle ajoute :

« Par malheur ce pauvre diable avait un grand défaut. Il tenait beaucoup trop de la nature du moineau franc ; il voulait continuellement s'appareiller, et il s'abandonna tellement aux femmes, qu'après lui avoir mangé son argent, ses mulets, ses marionnettes et jusqu'aux planches de son théâtre, elles lui mangèrent la santé et la vie, et le laissèrent aussi sec que ses pantins, sur le grabat d'un hôpital. Quand il se sentit près de rendre l'âme, il devint frénétique et s'abandonna à de si furieux accès de rage, qu'un jour il s'imagina être un *taureau de marionnettes*, et avoir à combattre une croix de pierre placée dans la cour de l'hôpital. Il l'attaqua donc en criant : Ah ! chienne ! je te nargue! (*Ah perra, que te ageno !*)... Et la sœur hospitalière, qui était simple et bonne femme, l'ayant vu ainsi mourir, disait : O le bienheureux homme ! il est mort au pied de la croix et en lui parlant ! »

Ne vous paraît-il pas étrange que l'on écrivît en Espagne sur ce ton libertin en 1608? On croirait lire un conte de Bonaventure des Periers ou une gausserie huguenote risquée par Agrippa d'Aubigné.

Ainsi les marionnettes se modèlent constamment sur le génie des diverses nations qui les adoptent. En France, où nous allons les voir aimées et recherchées par le peuple comme par le beau monde, elles n'y ont pas oublié leur infaillible secret de plaire ; elles s'y sont façonnées à notre image. Elles ont eu peu à faire. Le modèle prêtait.

LIVRE CINQUIÈME

LES MARIONNETTES EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER

MARIONNETTES RELIGIEUSES EN FRANCE

§ I

ORIGINE DU MOT MARIONNETTE. — MARIONNETTES DES SORCIERS

J'ai déjà beaucoup parlé des marionnettes, et je n'ai pourtant rien dit encore du sens ni de l'origine de leur nom. C'est que ce mot, étant tout à fait propre à la France, et différant des dénominations données par les autres peuples aux comédiens de bois, j'ai cru devoir ajourner toute explication sur ce point, jusqu'au moment où je traiterais de cette classe intéressante de spectacle en France. Il y a, d'ailleurs, tant de connexité entre le mot et la chose, que, quand nous aurons étudié l'un avec soin, nous aurons fait un très-grand pas dans la connaissance de l'autre.

On pourrait croire, au premier coup d'œil, que le nom de marionnettes nous est venu des *Maries* de bois, *Marie di legno*, que nous avons vues à Venise remplacer, au

XIV[e] siècle, les jeunes filles qui avaient fait jusque-là l'ornement de la fête annuelle *delle Marie*. Il y a, en effet, entre ces deux locutions une évidente analogie de formation; mais il n'y a entre elles aucune filiation étymologique. Comme du nom latin *Maria* le moyen âge avait formé *Mariola*, qui des jeunes filles passa aux statuettes de la Vierge exposées à la vénération publique dans les églises et dans les carrefours, de même à la naissance de notre langue nos aïeux ont dérivé du nom de *Marie* plusieurs gracieux diminutifs, *Marote*, *Mariotte*, *Mariole*, *Mariette*, *Marion*, et même *Marionnette*[1]. Nous trouvons au XIII[e] siècle, dans une des pastourelles qui font partie de ce qu'on peut appeler le *cycle de Robin et Marion*, le joli nom de *Marionnette* donné à la jeune et gentille Marion :

> Hé ! Marionnette, tant aimée t'ai[2]!

Ces douces et tendres dénominations ne tardèrent pas à être appliquées aux petites statues de la Vierge, que l'on offrait, bien attifées et couvertes de bijoux, à la dévotion de la foule, témoin ces vers d'un vieux poëme :

> Devant ne sai quel *Mariole*,
> Qui tient un enfant et accole,
> Toute jour s'aloit accroupant[3].

Plusieurs rues du vieux Paris, dans lesquelles on vendait ou dans lesquelles étaient exposées de ces petites images

[1] C'est aussi l'avis de Ménage. Dans son *Dictionnaire étymologique de la langue françoise*, au mot *Marionnette*, il dit avec raison : « Bochard a mal rencontré en dérivant *marionnette* du latin *morio*. »

[2] Voyez la sixième des pastourelles publiées par M. Francisque Michel, à la suite du *Jeu de Robin et Marion*, dans le *Théâtre français au moyen âge*, p. 35.

[3] Du Cange, *Glossar. mediæ et infim. Latinit.*, voce *Mariola*.

de la Vierge et des saints, furent appelées, les unes, *rues des Marmouzets;* les autres, *rues des Mariettes* et, un peu plus tard, *rues des Marionnettes*.

Cependant, comme l'ironie finit par se glisser partout, on ne tarda pas à détourner le sens d'abord aimable et religieux des mots *Marote*, *Mariotte* et *Marionnette,* pour leur donner une acception profane ou railleuse. On fredonnait dans les rues et dans les tavernes, au XVe siècle, un certain *Chant-Marionnette*, qui semble n'avoir guère été plus chaste que la chanson *Ouvrez votre huys, Guillaumette*[1]. On appela et on appelle encore *Marotte* le sceptre des fous à titre d'office, « à cause, dit Ménage, de la tête de marionnette, c'est-à-dire de petite fille, » qui le surmonte; enfin, les bateleurs forains nommèrent irrévérencieusement leurs personnages de bois *mariottes*. Je lis dans la jolie pièce intitulée *Ballade par laquelle Villon crye mercy à chascun :*

. . . .
A fillettes monstrans tétins
Pour avoir plus largement hostes,
A ribleurs, meneurs de hutins,
A basteleurs traynans marmottes;
A foltz et folles, sotz et sottes
Qui s'en vont sifflant cinq et six,
A marmouzets et *mariottes*,
Je crye à toutes gens merciz[2].

A la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, plusieurs écrivains de croyance protestante ou d'humeur

[1] Voyez dans les *Œuvres* de François Villon, le *Grand testament,* CLIVe huitain, p. 235, édit. Prompsault.

[2] Villon, ballade XV, p. 246. *Ibid.* Du temps de Ménage, on nommait en Languedoc, et on y nomme peut-être encore les marionnettes, *mariottes*. Voy. *Dictionnaire étymologique,* etc., au mot *Marote.*

sceptique se plurent également à confondre dans une intention moqueuse le sens religieux et le sens profane des mots *marmouzets* et *marmouzettes*. Henry Estienne s'élevant dans l'*Apologie pour Hérodote* contre les châtiments infligés aux calvinistes pour la mutilation des madones et des figures de saints, s'écrie : « Jamais les Égyptiens n'ont fait si cruelle vengeance du meurtre commis en leurs chats, qu'on a veu faire, de nostre temps, de ceux qui avoient mutilé quelque *marmouzet* et quelque marionnette[1]. »

Je dois mentionner ici, pour mémoire, une triste et singulière acception du mot *marionnette*, acception bien certaine, quoiqu'elle ne soit consignée dans aucun dictionnaire de la langue. Non-seulement on a nommé *marionnettes* au XVIe siècle, toutes sortes de statuettes à ressorts, sacrées ou profanes, mais, par une bizarre extension, on a donné ce nom aux poupées soi-disant surnaturelles et aux bestioles supposées malfaisantes, qu'on accusait les prétendus sorciers de nourrir et d'entretenir auprès d'eux comme démons familiers ou comme *idoles*. Dans un incroyable volume imprimé à Paris en 1622, Pierre de l'Ancre, Conseiller du Roi en son Conseil[2], a rassemblé et commenté les extraits de dix à douze procédures criminelles dirigées, de 1603 à 1615, contre divers pauvres idiots accusés de magie et qui reconnaissaient « avoir tenu à l'estroit et gouverné en leur maison des *marionnettes* (qui sont de petits diabloteaux, ayant d'ordinaire forme de crapauds, aucunes fois de guenons, toujours très-hideuses...), qu'ils nourrissent d'une bouillie composée de laict et de farine ; leur donnant par révérence le premier morceau, les consultant sur toutes

[1] *Apologie pour Hérodote,* Discours préliminaire, t. I, p. XVI, édit. de Leduchat.

[2] *L'incrédulité et mescréance du sortilége pleinement convaincues ;* Paris, 1622, in-4°, p. 617, 791, 801, 803.

leurs affaires, voyages et négoces, disant qu'il y a pour eux plus d'acquet en telles bestes qu'en Dieu ; qu'ils ne gagnent rien à regarder Dieu, et que leurs marionnettes leur rapportent tousjours quelque chose, etc... » Ce qu'il y a de profondément triste au milieu de ces ridicules aberrations, c'est que d'aussi affreux et inconcevables procès étaient toujours accompagnés de la *question*, et se terminaient invariablement par la sinistre formule : « Condamnez par sentence à estre pendus et bruslez. » Hâtons-nous de clore cette lugubre parenthèse, et de revenir bien vite à nos bonnes et innocentes marioles ou marionnettes.

§ II

MARIONNETTES DANS LES ÉGLISES. — SUJETS RELIGIEUX REPRÉSENTÉS DANS LES FOIRES

Les prestiges de la sculpture mobile, destinés à faire pénétrer dans le cœur des fidèles l'impression salutaire des cérémonies du culte, n'ont guère été moins usités dans les églises de France que dans celles d'Espagne et d'Italie. L'emploi religieux de la statuaire à ressorts s'est prolongé dans plusieurs de nos provinces, bien au delà du moyen âge et jusqu'à une époque très-moderne. Pour abréger, je ne citerai qu'un échantillon de cette curieuse persistance. A Dieppe, comme partout où domine une population de marins, la Vierge est l'objet d'un culte passionné. La retraite des Anglais, obligés de lever le siége de cette ville en 1443, la veille de l'Assomption, augmenta encore cette disposition pieuse. En mémoire de ce succès, le Dauphin, depuis Louis XI, offrit à l'église Saint-Jacques une statue de la Vierge toute en argent pur. Les Dieppois, de leur côté, instituèrent une confrérie, et le clergé redoubla dans l'in-

térieur de Saint-Jacques, l'éclat dramatique des offices de l'Assomption, qu'on appelait dans la langue du pays les *Mitouries*[1] *de la mi-août.* Ces jeux consistaient en une sorte de pantomime, dont les acteurs étaient quelques prêtres et plusieurs laïques, qui s'aidaient de diverses figures mises en mouvement par des fils ou des contrepoids. Je lis dans une histoire de Dieppe écrite au dernier siècle, qu'on élevait chaque année dans Saint-Jacques, au-dessus de la contre-table du chœur, une tribune dont le haut touchait à la voûte de l'église, laquelle était parsemée d'étoiles sur un fond d'azur. Assis sur un nuage, au sommet de cette espèce de théâtre, apparaissait le Père éternel sous les traits d'un vieillard. Autour de lui voltigeaient des anges, allant, venant, prenant ses ordres, agitant leurs ailes; d'autres embouchaient la trompette avec tant de naturel et d'à-propos, pendant certains jeux d'orgue, que les sons semblaient sortir de leurs instruments. « Ces anges-marionnettes, dit M. Vitet, faisaient de vrais prodiges [2]. » Cependant, la Vierge reposait au niveau du sol, étendue sur son lit mortuaire, entourée d'arbustes et de fleurs, et veillée par quelques jeunes clercs qui simulaient des chérubins. Deux anges, sur un signe du Père-Éternel. venaient la prendre au commencement de la messe, et la portaient au ciel assez lentement pour qu'elle n'arrivât dans le giron de Dieu qu'au moment de l'adoration. Pendant son assomption, la statue de Marie levait les bras et la tête de temps à autre, pour témoigner son désir d'atteindre le ciel. Quand l'office était achevé et qu'on voulait éteindre les cierges, deux anges qui les avaient allumés semblaient s'y opposer en voltigeant, et il fallait beaucoup d'adresse aux officiers du

[1] Ce nom n'est-il pas une corruption du mot *mysteries* employé dans le dialecte anglo-normand ?

[2] *Histoire de Dieppe,* p. 35-47. Paris, Gosselin.

chœur pour parvenir à leur fin. On entretenait un machiniste exprès pour conduire et soigner toutes ces figures. Ce spectacle était une des merveilles du temps, et la curiosité qu'il excitait attirait chaque année une grande affluence d'étrangers à Dieppe [1].

Les fêtes de Noël et de l'Annonciation étaient, chaque année, célébrées dans l'église de Saint-Jacques par des cérémonies semblables. On lit dans une chronique manuscrite citée par M. Vitet, que plusieurs statues mues par fils ou des ressorts étaient placées dans des *piliers creux* et agencées avec assez d'art, pour qu'on ne pût apercevoir les contre-poids qui les faisaient agir. Il y a environ dix ans qu'un de ces *piliers* s'étant affaibli par le vice de sa construction, on a été obligé de le rétablir. Ces jeux ecclésiastiques se prolongèrent jusqu'en 1647. Cette année, Louis XIV et la Régente ayant passé par Dieppe la veille de l'Assomption, et assisté aux *mitouries*, en furent assez mal édifiés. Ordre fut donné de les supprimer; la Confrérie conserva seulement le droit de se promener processionnellement dans la ville et de faire représenter, sur la place du marché, le grand *Mystère de l'Assomption,* suivi le lendemain d'une Moralité. Ces derniers restes des anciens rites figurés furent eux-mêmes interdits en 1684, par un mandement de l'autorité diocésaine, confirmé par un arrêt du parlement de Rouen. Tel était, d'ailleurs, l'amour des Dieppois pour ces pieux divertissements, qu'ils mirent toutes ces machines en magasin et les conservèrent jusqu'au bombardement de 1694, qui en occasionna l'incendie.

Expulsées presque partout des églises, ces sortes de spectacles continuèrent de se produire au dehors. La légende dorée, les plus belles histoires bibliques et, par-dessus tout,

[1] Voy. Desmarquets, *Mémoire chronologique pour servir à l'histoire de Dieppe,* tome Ier, p. 68-85.

la pastorale de Bethléem et la tragédie du Calvaire ne cessèrent d'être présentés aux yeux par des figurines de bois ou de carton, principalement dans les campagnes et dans les villes de peu d'importance, qui n'avaient pas, comme les grandes cités, de vraies représentations *par personnages*[1]. Elles subsistèrent même, à côté de celles-ci, dans les grandes métropoles, à Rouen, à Lyon et à Paris même, devant la porte des riches monastères et dans le parvis des cathédrales. Les protestants et les frondeurs ont eu beau se moquer de ces dévotions populaires, ils n'ont pu les détruire, et les railleries même dont elles ont été l'objet constatent leur durée. On lit dans une mazarinade de 1639, intitulée *Passeport de Mazarin :*

. . . .
Adieu, père aux marionnettes,
Adieu, l'auteur des Théatins !.....

En effet, ces religieux, installés à Paris par le cardinal Mazarin, se servaient de petites figures à ressorts pour attirer le peuple au pied de la crèche qu'ils représentaient, non pas, comme l'a dit Dulaure, dans leur église ou en chaire[2], mais à la porte de leur couvent. On lit dans une autre mazarinade, intitulée *Lettre au cardinal burlesque :*

. . . .
Et votre troupe théatine,
Ne voyant pas de sûreté
En notre ville et vicomté,
A fait Flandre, et dans ses cachettes
A serré les *marionnettes,*
Qu'elle faisait voir ci-devant.....

[1] Je suis tenté de croire qu'on employait aux xve et xvie siècles les mots *Moralités* et *Mystères par personnages*, pour les distinguer des jeux où l'on ne se servait que de figures mécaniques de cire ou de bois.

[2] *Histoire de Paris,* t. V, p. 164 et suiv., 6e édit.

Ces représentations pieuses, passées aux mains des laïques, n'ont pas cessé d'édifier et d'amuser le peuple dans les environs des églises. A Paris même, en plein XVIII[e] siècle, des figures de cire mouvantes attiraient et retenaient la foule devant les scènes émouvantes de la Passion et de la Crèche sur le pont de l'Hôtel-Dieu. Deux fois l'an, à Noël et à Pâques, les *Affiches de Paris* annonçaient ce spectacle au moment de la fermeture de tous les autres. Voici une de ces annonces que je transcris littéralement : « Messieurs et dames, la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ en figures de cire mouvantes comme le naturel se représente depuis le dimanche de la Passion, et continue jusqu'au jour de *Quasimodo* inclusivement. Ce spectacle est digne de l'admiration du public, tant par la dignité de son sujet, que par les changements de ses décorations. C'est toujours sur le pont de l'Hôtel-Dieu, rue de la Bûcherie, où de tous temps s'est représentée la Crèche [1]. »

En 1777, quelques mois avant l'arrivée triomphale de Voltaire à Paris, on annonçait, dans un des quartiers les plus populeux, cette représentation biblique : « *L'origine du monde et la chute du premier homme*, spectacle de peinture, de mécanique et de musique, en cinq actes, tiré du *Paradis perdu* de Milton, composé et exécuté par le sieur Josse, rue Grénéta. » Je possède un programme daté de Reims, 15 avril 1775, ainsi conçu : « Explication du *Jugement universel*, tragédie, par le sieur Ardax du mont Liban. Cette pièce sera composée de trois mille cinq cents figures en bas-relief, que l'on fera changer et marcher selon l'ordre qu'on leur imposera. L'auteur, qui n'a d'autre but que d'édifier le public en le récréant, a suivi les Livres-Saints. » Puis, vient l'analyse circonstanciée des cinq actes : « Le premier montrera la vallée de Josaphat à la dernière heure du monde ;

[1] *Affiches de Boudet*, 4 avril et 29 décembre 1746.

le second représentera la résurrection des morts, au son de la trompette et des paroles redoutables : *Surgite, mortui, venite ad judicium !* Au troisième, on verra non-seulement la terre et les tombeaux, mais encore la mer rendre les morts qu'elle a engloutis. Au quatrième, le souverain juge viendra séparer les réprouvés et les élus. Au cinquième, apparaîtront le monde retombé dans son premier chaos, puis, l'enfer et, enfin, la cour céleste, récompense des bienheureux. » Cette représentation était pantomime et accompagnée d'une explication orale, comme celles que nous avons vues en usage dans les bas siècles de l'antiquité et au moyen âge. L'auteur a soin d'annoncer qu'il y aura un *orateur* chargé de citer les passages de l'Écriture-Sainte et de prévenir l'assemblée respectable des divers sujets qui rempliront les actes.

Il en était et il en est probablement encore de même aujourd'hui dans la plupart des provinces de France. Les *Crèches* de Marseille sont célèbres dans tout le Midi. Il n'y a personne qui n'ait vu dans quelques champs de foires le *Mystère de la Passion*, de la *Nativité*, *Samson*, *Judith*, les paraboles de *l'Enfant prodigue* et du *Mauvais riche*, joués par les marionnettes, à côté de *Paul et Virginie*, d'*Atala* et de la *Prise de Malakoff*[1]. Mais ces récréations, il faut bien le dire, ne sont pas toujours aussi édifiantes. Il y a peu d'années, des marionnettes peu scrupuleuses jouaient dans les campagnes et notamment dans le

[1] M. Hone dans son ouvrage sur les *Anciens Mystères*, attribue à un théâtre de marionnettes une pièce fort grossière sur la naissance de Jésus-Christ, qui fit quelque bruit sur le port de Dieppe en 1822. Cette rapsodie, dont le compte rendu a été l'occasion d'un procès contre *le Miroir*, était jouée par des acteurs vivants. Il aurait été facile à l'habile critique de citer d'autres exemples. En 1851, le grand théâtre mécanique de Montpellier a fait représenter *la Naissance de Notre-Seigneur et l'Adoration des bergers*, pièce pour les marionnettes. Elle est imprimée et porte le nom de M. A. Bartro.

pays chartrain, le dirai-je? la *Tentation de saint Antoine.* On chantait, en guise de *canticum* explicatif, la célèbre chanson de Sedaine, composée, comme on sait, pour la fête d'une *Toinette* passablement égrillarde. Il y avait autant de tableaux dans la pièce que de couplets dans la chanson :

PREMIER TABLEAU.

Ciel ! l'univers va-t-il donc se dissoudre ?
Quel bruit, quels cris!... je vois la foudre
Devant moi tomber en éclat.
Tout est en poudre
Sur mon grabat!.....

DEUXIÈME TABLEAU.

Dieu! par ta grace,
Fais que je chasse
L'enfer de ces lieux !

TROISIÈME TABLEAU

On vit sortir d'une grotte profonde
Mille démons.....
De tous les cantons.....
De la ville et de la campagne,
De la Cochinchine et d'Espagne,
De bruns, de blonds et de châtains......

QUATRIÈME TABLEAU.

Quelques-uns prirent le cochon
De ce bon saint Antoine,
Et, lui mettant un capuchon,
Ils en firent un moine...

CINQUIÈME TABLEAU.

Sur un sofa,
Une diablesse en falbala, etc.

Passons au tableau final :

> Notre saint prit son goupillon....
> . . . .
> Tel qu'un voleur sitôt qu'il voit main forte,
> Tel qu'un soldat à l'aspect des prévôts,
> On vit s'enfuir l'infernale cohorte,
> Et s'abîmer dans ses affreux cachots.

J'ai voulu surtout, par le choix de cette citation, donner une idée exacte de ce qu'ont dû être les *cantica* dans l'antiquité païenne. Ce rapprochement pourrait, d'ailleurs, fournir le sujet à de bien graves réflexions, mais qui nous conduiraient trop loin et surtout trop en dehors de notre sujet.

CHAPITRE DEUXIÈME

MARIONNETTES POPULAIRES

§ I

NOUVEAUX TYPES. — JEAN DES VIGNES

Il n'est pas aisé de dire à quelle époque le nom d'abord religieux de *marionnettes*, porté seulement par les jeunes filles, a fini par ne plus s'appliquer qu'aux poupées populaires. La première mention que je rencontre du mot *marionnette*, ayant une acception scénique, m'est fournie par les *Sérées* de Guillaume Bouchet, Sr de Brocourt. Ce livre est un recueil d'histoires récréatives, dont la première partie parut en 1584 et les deux dernières en 1608, environ deux ans

après la mort de l'auteur. On lit dans la XVIIIe sérée, qui traite des boiteux, boiteuses et aveugles : « ... Et luy vont dire qu'on trouvoit aux badineries, bastelleries et *marionnettes*, Tabary, Jehan des Vignes et Franc-à-Tripe, toujours boiteux, et le badin ès-farce de France, bossu ; faisant tous ces centrefaicts quelques tours de champicerie sur les théâtres. » Ainsi, entre 1590 et 1606, il y avait en France des théâtres de *marionnettes* établis et portant ce nom ; seulement on ne voyait pas dans ces jeux et badineries les personnages et les caractères qu'on y a vus depuis, et qu'on y voit encore. En effet, les marionnettes des XVe et XVIe siècles ont dû, suivant la loi constante de leur nature, emprunter les noms, les caractères et les costumes plus ou moins grotesques des comiques nationaux les plus en vogue de leur temps. A la fin du XVIe siècle, elles durent revêtir chez nous l'accoutrement de Franc-à-Tripe, de Jehan des Vignes et de Tabary, qu'il ne faut pas confondre avec Tabarin, quoiqu'il soit peut-être un peu son aïeul. Jehan des Vignes, à en juger par la manière dont a parlé de lui Bonaventure des Périers [1], était le roi des tréteaux d'alors, et méritait par là de servir de modèle aux marionnettes de son temps. Son nom, légèrement altéré et devenu Jean de la Ville, désigne aujourd'hui un bonhomme de bois, haut de trois ou quatre pouces, composé de plusieurs morceaux qui s'emboîtent et se démontent, et que nos joueurs de gobelets escamotent très-dextrement [2]. Quoi qu'il en soit, nos pantins à ressorts et à ficelles

[1] *Discours non moins mélancoliques que divers*, chap. XI.

[2] Cette marionnette et la manière de s'en servir sont décrites dans Decramps, *Testament de Jérôme Scharp*, p. 246. On appelle encore ce pantin *Godenot*, comme on peut le voir dans le premier *factum* de Furetière. M. Francisque Michel, dans son ouvrage sur l'*argot*, couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, nous a appris que, dans cette sorte de langage cyniquement métaphorique, on nomme

n'ont abandonné les noms et les vêtements de nos anciens comiques nationaux pour prendre ceux d'Arlequin, de Pantalon et de Polichinelle, qu'à une époque un peu plus récente, et seulement après que les improvisateurs venus d'Italie, et fixés en France sous Henri IV, eurent naturalisé chez nous ces types étrangers. Quand je dis *étrangers*, je fais une réserve expresse pour le seigneur Polichinelle et pour dame Gigogne, deux caractères que je maintiens aussi français que ceux de Gilles et de Pierrot. J'ai déjà effleuré cette question de généalogie dramatique, à propos du Maccus antique[1]; c'est ici le moment de traiter ce point d'histoire avec tout le sérieux qu'il comporte. Parlons donc, une bonne fois, de Polichinelle, comme Montesquieu d'Alexandre, « tout à notre aise. »

§ II

POLICHINELLE

On a dit souvent et j'ai répété, après beaucoup d'autres[2], que Polichinelle descend en ligne directe de Maccus, personnage grotesque des Atellanes, natif d'Acerra, sur le territoire osque, dont le nom ancien, comme celui du Calabrois *Pulcinella*, son héritier, signifie un *poussin*, un cochet, quoiqu'à vrai dire les figurines antiques, qui nous ont transmis les traits du Maccus de Campanie, annoncent beaucoup moins un cochet qu'un vrai coq, et même un coq d'un âge

un *crucifix* un *Jean de la Vigne,* probablement par une vague et sacrilége réminiscence des marionnettes religieuses et des anciens crucifix mobiles. C'est probablement par la même raison, que dans la langue picaresque on appelle un pistolet *un crucifix à ressorts.*

[1] Voy. plus haut, p. 43.

[2] *Origines du théâtre moderne,* introd., p. 47 et 48.

très-mûr. Voici, je crois, ce qu'il y a d'admissible dans cette descendance : le *Pulcinella* de Naples comme son cousin de Rome, grand garçon aussi droit qu'un autre, bruyant, alerte, sensuel, au long nez crochu, au demi-masque noir, au bonnet gris et pyramidal, à la camisole blanche, sans fraise, au large pantalon blanc[1] plissé et serré à la ceinture par une cordelière, à laquelle pend quelquefois une clochette, Pulcinella, dis-je, peut bien, à la rigueur, rappeler le *Mimus Albus* et de très-loin le *Maccus* antique[2]; mais il n'a, sauf son nez en bec et son nom d'oiseau, aucune parenté ni ressemblance avec notre Polichinelle. Pour un trait de ressemblance, on signalerait dix contrastes. Polichinelle, tel que nous l'avons fait et refait, présente, au plus haut degré, l'humeur et la physionomie gauloises. Je dirai même pour ne rien cacher de ma pensée, que, sous l'exagération obligée d'une loyale caricature, Polichinelle laisse percer le type populaire, je n'ose dire d'Henri IV, mais tout au moins de l'officier gascon, imitant les allures du maître dans la salle des gardes du château de Saint-Germain ou du vieux Louvre. Quant à la bosse que nous lui voyons, Guillaume Bouchet vient de nous apprendre qu'elle a été de temps immémorial l'apanage du *badin ès-farces de France*. On appelait au XIII[e] siècle Adam de la Halle le *bossu d'Arras*, non pas qu'il fût bossu, mais à cause de sa verve railleuse :

On m'appelle bochu, mais je ne le suis mie[3].

Et, quant à la seconde bosse, qui brille de surcroît sous le

[1] La gravure de Bartoloméo Pinelli le représente ainsi. Voy. p. 75.

[2] C'était l'avis de son plus spirituel généalogiste, le petit abbé Galiani, et aussi de M. Arnault, *Souvenirs d'un Sexagénaire*, p. 195 et 397.

[3] Voy. la *Chanson du roi de Sicile*, vers 69, dans la *Collection des chroniques nationales* de M. Buchon, t. VIII, p. 25.

clinquant de son pourpoint à paillettes, elle rappelle la cuirasse luisante et bombée des gens de guerre et les ventres à la poulaine alors à la mode, et qui imitaient la courbure de la cuirasse[1]. Le chapeau même de Polichinelle (je ne parle pas de son tricorne moderne, mais du feutre à bords retroussés qu'il portait encore au XVIIe siècle) était la coiffure des cavaliers du temps, le chapeau à la Henri IV. Enfin, il n'y a pas jusqu'à certains traits caractéristiques du visage, jusqu'à l'humeur hardie, joviale, amoureuse du bon drille, qui ne rappellent, en charge, les qualités avantageuses et les défauts du Béarnais. Bref, malgré son nom napolitain, Polichinelle me paraît un type entièrement national et une des créations les plus spontanées et les plus vivaces de la fantaisie française.

Aussi Polichinelle, acteur vivant, aimé et fêté de tous, a-t-il eu bientôt pour sosie et, en quelque sorte, pour ombre Polichinelle-marionnette. Tout me porte à croire que ce passage à une double existence a eu lieu vers 1630, du moins était-il certainement accompli en 1649. Un document que M. Moreau l'exact éditeur d'un choix de *Mazarinades*, a bien voulu me signaler, ne permet sur ce point aucun doute. Parmi les nombreuses satires politiques qui inondèrent alors Paris, il en est une assez peu remarquée, intitulée *Lettre de Polichinelle à Jules Mazarin*. Cette lettre, quoiqu'en prose, se termine par les trois vers suivants en guise de signature :
« Pour vous servir, si l'occasion s'en présente, »

> Je suis **Polichinelle**,
> Qui fait la sentinelle
> A la porte de Nesle. »

[1] Notez que les bosses de notre Polichinelle étaient alors bien moins proéminentes qu'aujourd'hui, comme le prouve la gravure du tome V du *Théâtre de la foire*, p. 47, qui nous donne sa ressemblance exacte à la date de 1722.

Quel que soit le pamphlétaire caché sous ce nom fantastique, il demeure certain qu'en 1649 Polichinelle-marionnette avait son théâtre établi sur la rive gauche de la Seine, vis-à-vis le Louvre, à la porte de Nesle, ce qui s'accorde exactement, ainsi que nous le verrons tout à l'heure, avec l'adresse du fameux joueur Jean Brioché ou Briocci, comme quelques-uns l'appellent[1].

Le peu que nous savons de l'ancien répertoire des marionnettes du Pont-Neuf confirme toute cette chronologie. Une tradition qui subsiste encore, et que se transmettent tous les vrais enfants de Paris, de Chartres et d'Orléans, a conservé l'air et quelques couplets de la fameuse chanson de Polichinelle : *Je suis le fameux Mignolet*, *général des Espagnolets*, dont les Guignol d'il y a trente ans nous donnaient encore le régal dans les bons jours. Cette chanson rattache avec certitude Polichinelle au règne d'Henri IV et à nos longs démêlés avec l'Espagne. Une petite marionnette galonnée sur toutes les coutures, quelquefois Polichinelle lui-même parodiant Mignolet, entonnait la chanson suivante, qui était aussi populaire à la fin du XVIe siècle que la chanson de *Malborough* à la fin du XVIIe. Elle est pourtant inédite, et je n'en puis donner ici que quelques strophes dont la rime et la mesure boitent un peu, mais dont le jet et le tour ne manquent pas d'un certain élan original :

Je suis le fameux Mignolet,
Général des Espagnolets;
Quand je marche, la terre tremble ;
C'est moi qui conduis le soleil,
Et je ne crois pas qu'en ce monde
On puisse trouver mon pareil.

Les murailles de mes palais
Sont bâties des os des Anglais;

[1] Entre autres, Krunitz; *Encyclopédie*, au mot *Schauspiel*.

Toutes mes salles sont dallées
De têtes de sergents d'armées
Que dans les combats j'ai tués (*bis*).

Je veux avant qu'il soit minuit
A moi tout seul prendre Paris.
Par-dessus les tours Notre-Dame
La Seine je ferai passer;
De langues de filles, de femmes,
Saint-Omer je ferai paver....

Comment se fait-il que le meilleur ami de Polichinelle, le philologue admirateur enthousiaste des moindres brimborions du XVIe siècle, Charles Nodier, n'ait pas recueilli cette pièce et ne l'ait pas fait graver sur vélin et en lettres d'or? O tiédeur de l'amitié!

L'air de ces couplets n'est pas moins remarquable que les paroles. Un très-bon juge en ces matières, et en beaucoup d'autres, M. Edouard Fournier, à qui je dois un grand nombre d'obligeantes et utiles communications, m'assure que c'est l'air très-connu : *Monsieur le prévôt des marchands, vous vous moquez pas mal des gens*[1], qui n'est autre que celui de *l'Échelle du Temple*, sur lequel, suivant Mersevein, on chanta la plupart des mazarinades, et qui lui-même était renouvelé de l'air *des Rochelois* composé, dit-on, pour le cardinal de Richelieu. On voit que cela nous conduit aux environs de l'époque à laquelle je crois pouvoir reporter notre chanson, c'est-à-dire un peu avant ou un peu après le traité de Vervins.

Voici encore un fragment que la tradition a conservé du vieux répertoire de Polichinelle. Un mendiant se présente à sa porte, il va l'éconduire; le mendiant se dit aveugle, Polichinelle paraît touché; le mendiant demande une aumône au nom de Dieu; ici vient un blasphème dans le goût

[1] Ce timbre est noté dans la *Clef du Caveau*; Paris, 1816, n° 763.

de celui du don Juan de Molière ; puis, élevant la voix, il s'écrie : « Jaqueline, voici de pauvres aveugles ; vite ! la clef de mon coffre-fort, que je leur donne un patard ! » C'est bien là le *ladre vert* que raillait si malicieusement d'Aubigné. Je ne puis affirmer que dès cette époque il eût déjà la mauvaise habitude de jouer du bâton et d'assommer gaiement tout le monde, femme, enfant, voisin, archers, commissaire ; je ne sais s'il avait dès lors le talent d'attacher à sa place le bourreau à la potence et d'enferrer le diable avec sa fourche ; je le crois pourtant, car pendre le bourreau et tuer le diable, c'est là tout Polichinelle, le grand *burlador*, non pas seulement de Séville, fi donc ! mais du monde entier.

Nous ne possédons malheureusement pas le texte authentique du fameux drame de Polichinelle. On a essayé en 1838 de fixer par l'impression cette œuvre essentiellement traditionnelle. L'idée était bonne ; mais l'exécution est demeurée trop au-dessous de notre attente. Le texte que nous a donné M. Jules Rémond n'est qu'un canevas dépourvu de la verve drôlatique qui a élevé si haut la renommée de cette poétique et extravagante création [1].

§ III

DAME GIGOGNE

Vous croyez peut-être, vous qui me lisez en courant, qu'il n'y a rien de plus facile que de vous dire l'âge et l'origine de dame Gigogne, cette sœur roturière de Grandgousier et de Gargamelle : je ne puis vous laisser dans cette

[1] Voy. *Polichinelle,* farce en trois actes, pour amuser les grands et les petits enfants; publiée par Jules Rémond et illustrée de vignettes par Matthieu Gringoire (George Cruikshank); Paris, 1838, in-16.

erreur. Ce n'est pas sans beaucoup de temps perdu que j'ai recueilli la mince pacotille de renseignements que je vais vous présenter. Dame Gigogne est, je crois, contemporaine de Polichinelle, ou de bien peu d'années sa cadette ; elle a commencé, comme lui, à s'ébattre, en personne naturelle, sur les théâtres et même à la cour de France. On l'a vue aux Halles, au Louvre, au Marais et à l'hôtel de Bourgogne, avant de l'applaudir dans la troupe des acteurs de bois. Je lis dans le journal manuscrit du Théâtre-Français, à la date de 1602 : « Les Enfans-sans-souci, qui tentoient l'impossible pour se soutenir au théâtre des Halles, imaginèrent un nouveau caractère pour rendre leurs farces plus plaisantes. L'un d'eux se travestit en femme et parut sous le nom de madame Gigogne ; ce personnage plut extrêmement et, depuis ce jour, il a toujours été rendu par des hommes [1]. » Les frères Parfait confirment cette indication [2].

Dame Gigogne ne tarda pas à se montrer sur un plus grand théâtre. L'abbé de Marolles nous l'apprend, mais dans le style obscur et entortillé qui lui est propre : « Entre les Français, dit-il, jouèrent la comédie le capitaine Matamore, le docteur Boniface, Jodelet, Bruscambille et dame Gigogne, depuis la mort de Perrine, qui, de son temps, sous Valéran et La Porte, fut un personnage incomparable [3]. » Je pense que ce fut à l'hôtel d'Argent que dame Gigogne succéda à l'excellent comique qui, sous le nom de *Perrine*, avait créé un caractère de femme dont le type nous est malheureusement inconnu. Dame Gigogne passa ensuite à l'hôtel de Bourgogne, où elle eut moins de succès. Robinet

[1] Tome I, p. 356, et tome III, p. 582. Mss. de la Bibliothèque impériale.

[2] *Histoire du Théâtre-Français*, tome III, p. 582.

[3] *Mémoires* de l'abbé de Marolles, *Dénombrement des auteurs ;* t. III, p. 290.

y a signalé avec quelque surprise sa présence en 1667, et sa retraite en 1669 [1] ; mais ni Robinet, ni Marolles, ne nous apprennent rien de plus que l'existence et le nom de ce personnage, et, si ce type ne nous était bien connu d'ailleurs, nous n'en saurions pas plus long sur dame *Gigogne* que nous n'en savons sur dame *Perrine*. Heureusement, personne n'ignore que, comme son nom l'indique, dame Gigogne est le type de la fécondité roturière, la femme comme la souhaitait Napoléon, habile à donner à l'État les plus belles couvées d'enfants [2] : cette généreuse nature de femme pouvait bien n'être pas non plus désagréable à Henri IV et à Sully, après la dépopulation produite en France par les guerres de la ligue. Au reste, après avoir vu dans Marolles et dans Robinet le nom seul de dame Gigogne, nous allons voir dans un ballet de cour, le type sans le nom ; l'un de ces documents complétera l'autre. Voici ce que Malherbe écrivait à Peiresc le 8 février 1607 : «..... Il se fait ici force ballets ; nous en avons un pour mardi prochain de la façon de M. le Prince, qui sera *l'Accouchement de la Foire Saint-Germain*. Elle y sera représentée *comme une grande femme* qui accouche de seize enfants qui seront de quatre métiers, astrologues, charlatans, peintres, coupeurs de bourses [3].... » Malherbe était bien informé ; la relation imprimée à l'avance ou, comme on dirait aujourd'hui, le *programme* de ce ballet dansé au Louvre devant la reine Marie de Médicis, introduit d'abord un petit garçon (je copie le livret) qui prononça, en guise de prologue, les vers suivants :

Je suis l'oracle
Du miracle
De la foire Saint-Germain ;

[1] Voy. *Gazette en vers*, lettres des 20 août 1667 et 30 novembre 1669.
[2] Le mot *gigace* est employé dans quelques provinces.
[3] *Lettres de Malherbe*, p. 21. Paris, Blaise, 1822.

C'est une homasse
Qui surpasse
Les efforts du genre humain;
Plus admirable
Que la fable
Du puissant cheval de bois :
Car, différente,
Elle enfante
Mille plaisirs à la fois.
Coupeurs de bourse,
Sans ressource,
Peintres et métiers divers,
Vendeurs de drogues,
Astrologues,
De ce monstre sont couverts.
A la cadence
De la danse,
Sans peine elle enfantera;
De sa crotesque
Boufonesque
Tout le monde se rira.

« Après ce récit (continue le livret, dont je conserve le style et l'orthographe), entra un habillé en sage-femme, qui, sur un air de ballet assez propre, fit un tour de la salle; incontinent parut une grande et grosse femme, richement habillée, farcie de toutes sortes de babioles, comme miroirs, pignes, tabourins, moulinets et autres choses semblables. De ce colosse, la sage-femme tira quatre astrologues, avec des sphères et compas à la main, qui dancèrent entre eux un ballet et donnèrent aux dames un almanach qui prédit tout et davantage, puis se retirèrent. Et d'elle sortirent encore quatre peintres, qui dancèrent un autre ballet, et chacun en cadence faisait semblant de peindre, ayant en la main baguette, palette et pinceaux. Et, comme ils se retiraient, sortirent de cette grande femme quatre opérateurs, ayant une petite bale au col, comme celle que portent ordinairement les petits merciers, au

milieu de laquelle il y avoit une cassolette et le reste garni de petites phioles pleines d'eau de senteur, qu'en dançant ils donnoient aux dames, avec quelques certaines recettes imprimées pour toutes sortes de maladies. Sur la fin du ballet, sortit de ce monstre quatre couppeurs de bourses, qui se firent arracher les dents, et au même instant leur coupoient la bourse. Comme ils eurent dancé quelques pas ensemble, les opérateurs se retirèrent et les couppeurs de bourses continuèrent à dancer fort dispostement un ballet qui finissoit à gourmades. Après qu'ils furent sortis de la compagnie et que chacun eut donné ses vers, entra un Mercure, richement habillé, avec un luth à la main, qui récita le sujet de la grande mascarade... [1]. »

C'est bien là assurément dame Gigogne en personne ; mais à quelle époque a-t-elle passé des ballets aristocratiques du Louvre et de la Comédie-Française dans les boutiques de marionnettes ? Il est probable que ce fut au moment où elle jouissait de la plus grande vogue et avant sa retraite de l'hôtel de Bourgogne [2], c'est-à-dire en 1669. Depuis lors, dame Gigogne, fêtée sur tous les tréteaux, n'a pas cessé de partager avec Polichinelle la royauté des marionnettes.

[1] *Recueil des plus excellents ballets de ce temps*, p. 55-58 ; Paris, 1612, in-8°.

[2] Nous ne dirons pas que depuis lors dame Gigogne est remontée bien des fois encore sur les grands théâtres de Paris, notamment en 1710, à l'Opéra, dans le ballet des *Fêtes vénitiennes*, entre ses deux compagnons Polichinelle et Arlequin. Nous ne faisons que l'histoire des marionnettes.

CHAPITRE TROISIÈME

MARIONNETTES DU PONT-NEUF. — POPULAIRES ET ROYALES (1649-1697)

§ I

LES DEUX BRIOCHÉ. — BOSSUET ET LES MARIONNETTES DE MEAUX

Les plus anciens directeurs de fantoches, dont le nom soit resté dans la mémoire des amateurs, sont les deux Brioché. Suivant une tradition recueillie par Brossette, Jean Brioché exerçait, dès le commencement du règne de Louis XIV, la double profession d'arracheur de dents et de joueur de marionnettes au bas du Pont-Neuf, en compagnie de son illustre singe Fagotin. Je m'applaudis de pouvoir ajouter à la biographie de cet Eschyle burlesque plusieurs détails inédits ou peu connus. D'abord, la mazarinade mentionnée plus haut ne laisse pas de jeter quelque jour sur les débuts de sa carrière. En effet, la lettre adressée par Polichinelle *à Jules Mazarin* ne permet pas de douter que Jean Brioché n'eût établi ses tréteaux à la Porte de Nesle, qui était encore debout en 1649. Je suis loin d'accuser Jean Brioché ou Briocci, qui était peut-être le compatriote et l'obligé de Mazarin, d'avoir écrit ce libelle en vue d'abriter sa popularité menacée. Je crois et je veux croire, pour l'honneur des marionnettes, qu'un frondeur anonyme a fait parler le Polichinelle du Pont-Neuf, comme d'autres la Sa-

maritaine, le Cheval de bronze, etc., etc., mais vraie ou supposée, l'épître du petit Ésope parisien prouve que lui et Brioché, son maître, étaient déjà fort considérés et aimés dans Paris. « Je puis, dit-il, me vanter sans vanité, messire Jules, que j'ai esté toujours mieux venu que vous du peuple et plus considéré de lui, puisque je lui ai tant de fois ouy dire de mes propres oreilles : Allons voir Polichinelle ! et personne ne lui a jamais ouy dire : Allons voir Mazarin... C'est ce qui fait que l'on m'a reçu comme un noble bourgeois dans Paris, et vous, au contraire, on vous a chassé comme un p....x d'église.» Je préviens, une fois pour toutes, les personnes délicates qui veulent bien me lire, qu'il faut pardonner quelques petites licences au jargon de Polichinelle.

Vers cette époque, le lunatique Cyrano de Bergerac, ayant pris Fagotin pour un laquais qui lui faisait la grimace, le tua d'un coup d'épée. Cette mort tragique donna lieu à une facétie intitulée : *Combat de Cirano (sic) de Bergerac contre le singe de Brioché.* Cet opuscule, précédé d'une dédicace en vers à feu Cyrano, a dû être imprimé peu de temps après sa mort, arrivée en 1655[1]. Mais le livre, à vrai dire, et l'anecdote elle-même pourraient bien n'être qu'un badinage destiné à railler l'humeur querelleuse de Cyrano, grand ferrailleur, à ce qu'assurent tous les contemporains. « Son nez, qu'il avait tout défiguré, dit Ménage, lui a fait tuer plus de dix personnes. Il ne pouvait souffrir qu'on le regardât et, le cas échéant, il fallait aussitôt mettre l'épée à la main[2]. » La méprise de Cyrano paraîtra pourtant un peu moins incroyable quand on connaîtra le signalement et le costume du fameux singe. « Il étoit grand comme un petit homme

[1] Cette plaquette est rare, quoiqu'elle ait eu plusieurs éditions. J'ignore la date de la première ; elle a été réimprimée de nos jours d'après celle de 1704 ; on en cite une autre de 1707.

[2] *Ménagiana*, t. III, p. 240.

et bouffon en diable, dit l'auteur du *Combat de Cirano*. Son maître l'avoit coiffé d'un vieux vigogne dont un plumet cachoit les fissures et la colle; il luy avoit ceint le cou d'une fraise à la Scaramouche; il luy faisoit porter un pourpoint à six basques mouvantes, garni de passements et d'aiguillettes, vêtement qui sentoit le laquéisme; il lui avoit concédé un baudrier d'où pendoit une lame sans pointe[1]. » C'est cette lame que la pauvre bête eut le malheur de dégaîner devant cet enragé de Cyrano. Quoi qu'il en soit, si Fagotin a succombé dans ce duel inégal, son nom et son emploi lui ont survécu. Fagotin a été, jusqu'aux dernières années du XVIIe siècle, le compagnon obligé de tout bon joueur de marionnettes. Loret, décrivant toutes les merveilles de la foire Saint-Germain de l'année 1664, n'oublie pas de citer

Outre les animaux sauvages,
Outre cent et cent batelages,
Les fagotins et les guenons[2].

Mais qu'est-il besoin d'alléguer Loret et sa *Muse historique?* La Fontaine a loué *les tours de Fagotin* dans sa fable de *la Cour du Lion*, et la railleuse Dorine promet à l'heureuse femme de Tartufe qu'elle pourra avoir au carnaval

Le bal et la gran'branle, à savoir deux musettes,
Et parfois Fagotin et les marionnettes.

Le singe de Brioché a eu, comme nous le verrons, un successeur illustre dans le singe de Nicolet.

Cette année 1669 (l'année de *Tartufe*), Brioché fut appelé à l'honneur d'amuser à Saint-Germain-en-Laye le Dauphin et sa petite cour. La mention d'une somme assez

[1] Voy. *Combat*, etc., p. 10.
[2] XV; VIII, v. 232-233.

ronde payée au bateleur populaire, pour cet office quasi-royal, se trouve consignée dans des registres de l'année 1669, folio 44 : « A Brioché, joueur de marionnettes, pour le séjour qu'il a fait à Saint-Germain-en-Laye pendant les mois de septembre, octobre et novembre 1669, pour divertir les Enfants de France, 1,365 livres. » Au folio 47 on lit une seconde mention de même nature, qui s'applique à un autre maître de marionnettes, François Daitelin, dont nous ne savions rien jusqu'ici, si ce n'est qu'il avait obtenu en 1657 une permission du Lieutenant civil pour montrer ses poupées à la foire Saint-Germain. Voici son compte : « A François Daitelin, joueur de marionnettes, pour le paiement de cinquante-six journées qu'il est demeuré à Saint-Germain-en-Laye pour divertir Monseigneur le Dauphin, à raison de 20 livres par jour, depuis le 17 juillet jusqu'au 15 août 1669, et de 15 livres par jour, pendant les derniers jours dudit mois, 820 livres[1].» Il ressort deux choses de ces documents : d'abord, que le jeune prince, alors âgé de neuf ans, avait un goût vraiment excessif pour Polichinelle ; ensuite que le répertoire des marionnettes de Daitelin et de Brioché devait être extrêmement varié, pour avoir pu amuser le Dauphin et ses jeunes compagnons pendant cinq mois consécutifs. On peut douter que Bossuet, nommé l'année suivante (1670) précepteur du royal héritier, eût permis à son auguste élève de cultiver aussi assidûment ce genre de récréation.

A ce propos, je dois dire, à mon grand regret, que l'illustre évêque traitait nos comédiens de bois aussi durement que les comédiens vivants ; Polichinelle lui était aussi antipathique que Molière. Il existe de cette disposition atrabilaire du grand prélat une preuve irrécusable dans sa

[1] Je dois la communication de ces deux pièces à M. Floquet, qui les a glanées dans les riches *cartons de Colbert*.

correspondance. Le 18 novembre 1686, l'année même de la révocation de l'édit de Nantes, qui allait susciter bien d'autres affaires, Bossuet déférait les marionnettes de son diocèse aux rigueurs de M. de Vernon, procureur du roi au présidial de Meaux : « Il n'y a rien, monsieur, de plus important, lui écrivait-il, que d'empêcher les assemblées et de châtier ceux qui excitent les autres..... » (Il s'agissait des protestants, et surtout des ministres, qui commençaient à remuer.) Puis il ajoute : « Pendant que vous prenez tant de soin à réprimer les mal-convertis, je vous prie de veiller aussi à l'édification des catholiques, et d'empêcher les marionnettes, où les représentations honteuses, les discours impurs et l'heure même des assemblées portent au mal. Il m'est bien fâcheux, pendant que je tâche à instruire le peuple le mieux que je puis, qu'on m'amène de tels ouvriers, qui en détruisent plus en un moment que je n'en puis édifier par un long travail[1]. »

Que reprochait donc Bossuet à ces pauvres jouvencelles ? Tout au plus quelques drôleries sans conséquence, quelques retours à la verve gauloise, quelques saillies dans le goût des joyeux ébats de Villon. Un écrivain, véritable modèle d'élégance et d'atticisme, le comte Antoine Hamilton, dans une lettre mêlée de vers et de prose, adressée à la jeune princesse d'Angleterre, fille de Jacques II, nous donne la mesure des peccadilles que le rigoureux prélat traite avec tant de sévérité. Décrivant la fête patronale de Saint-Germain-en-Laye, il nous raconte qu'à l'endroit du parc qui sépare les deux châteaux, il trouva la ville et les faubourgs, c'est-à-dire tous les habitants de Saint-Germain et du Pec, sortant du spectacle :

....Blanchisseuses et soubrettes,
Du dimanche dans leurs habits,

[1] Bossuet, *Œuvres complètes,* tome XLII, p. 578, édition de Lebel.

Avec les laquais, leurs amis
(Car blanchisseuses sont coquettes),
Venaient de voir, à juste prix,
La troupe des marionnettes.
Pour trois sols et quelques deniers,
On leur fit voir, non sans machine,
L'enlèvement de Proserpine,
Que l'on représente au grenier.
Là le fameux Polichinelle,
Qui du théâtre est le héros,
Quoiqu'un peu libre en ses propos,
Ne fait point rougir la donzelle,
Qu'il divertit par ses bons mots[1]. »

Cependant, pour ne rien cacher, je dois dire que Leduchat, commentant un passage de Rabelais, nous révèle le goût assez malséant que nos petites délurées avaient pour une ancienne danse fort peu modeste « *la Housarde*, assez semblable à *l'Antiquaille*, que Panurge voulait *sonner* à sa dame et que, depuis peu d'années, on fait danser aux marionnettes françoises[2]. » Il ne nous reste de cette sarabande soldatesque que la scène du housard, qui, à chacune de ses pirouettes, se débarrasse d'un de ses membres. Mais ces gaillardises n'empêchaient pas les plus honnêtes gens d'avouer hautement leur goût pour ces babioles. Un des plus spirituels académiciens du grand siècle, Perrault, n'a-t-il pas fait cet aveu dans *Peau d'âne* ?

Pour moi, j'ose poser en fait
Qu'en de certains moments l'esprit le plus parfait
Peut aimer sans rougir jusqu'aux marionnettes,
Et qu'il est des temps et des lieux
Où le grave et le sérieux
Ne valent pas d'agréables sornettes ?

Les gais propos que Brioché prêtait à ses petits acteurs étaient fort goûtés des Parisiens. Un mécanicien anglais,

[1] *Œuvres* d'Antoine Hamilton, tome Ier, page 382. Paris, 1825.
[2] Rabelais, liv. II, chap. 21, note.

étant venu à Paris montrer des marionnettes qu'il faisait mouvoir par des ressorts et sans cordes, « On leur préférait, dit Brossette, celles de Brioché, à cause des bonnes plaisanteries qu'il leur faisoit dire[1]. »

De toute la troupe de Brioché, nous ne connaissons certainement que Polichinelle, et de tant de menus chefs-d'œuvre joués devant le Dauphin, nous ne pouvons citer avec assurance un seul titre. Polichinelle avait-il déjà pour associés et pour partenaires sa femme Jacqueline, le chien Gobemouche, l'archer, l'apothicaire, le bourreau, le diable enfin? J'ai dit déjà que je le pensais, et une anecdote consignée dans plusieurs écrits, mais racontée d'original, je crois, dans *le Combat de Cirano*, m'affermit dans cette opinion. L'auteur de ce plaisant opuscule, pour glorifier ce qu'il appelle « les *machines briochines*, que certains prenoient pour personnes vivantes, » rapporte, dans le style du *Voyage dans la lune*, une singulière mésaventure arrivée à notre héros en Suisse :

« Il se mit un jour en tête de se promener au loin, avec son petit Ésope de bois remuant, tournant, virant, dansant, riant, parlant, etc. Cet hétéroclite *marmouzet*, disons mieux, ce drolifique bossu, s'appeloit Polichinelle. Son camarade se nommoit Voisin. (N'était-ce pas plutôt *le voisin*, ainsi qu'on nomme habituellement le compère de Polichinelle?) Après qu'il se fut présenté en divers bourgs et bourgades, il piétina en Suisse, dans un canton où l'on connoissoit les *Marions* et point les *marionnettes*. Polichinelle ayant montré son minois, aussi bien que sa séquelle, en présence d'un peuple brûle-sorcier, on dénonça Brioché au magistrat. Des témoins attestoient avoir ouy jargonner, parlementer, deviser de petites figures qui ne pouvoient

[1] Commentaire sur la VII[e] épitre de Boileau.

estre que des diables. On décrète contre le maistre de cette damnable troupe de bois, et sans la rhétorique d'un homme d'esprit, on aurait condamné Brioché et sa suite « à la grillade dans la Grève de ce pays-là, s'il y en a une. » On se contenta de dépouiller les marionnettes, qui montrèrent leur nudité. « *O poverette !* »

On n'était pas bien loin de cette excessive naïveté à Paris même en 1660, si nous en croyons le passage suivant du *Roman bourgeois :*

«... Le laquais s'en retourna sans réponse. Son maître lui demanda où il s'étoit amusé si longtemps. — Je me suis arrêté à voir de petites demoiselles pas plus hautes que cela, dit le laquais (en montrant la hauteur de son coude), que tout le monde regardoit au bout du Pont-Neuf, et qui se battoient. — Or, ce beau spectacle qu'il avoit veu estoit la montre des marionnettes, qu'il croyoit ingénument estre de chair et d'os[1]... »

§ II

FRANÇOIS BRIOCHÉ

Je ne saurais dire précisément en quelle année Jean Brioché abdiqua la direction de son théâtre en faveur de son fils François, ou *Fanchon*, comme l'appelait familièrement le peuple de Paris. Quoi qu'il en soit, le fils, suivant Brossette, surpassa encore le père dans le noble métier de faire

[1] Furetière, *le Roman bourgeois,* Barbin, 1666, p. 188 et suiv. — L'abbé d'Artigny raconte aussi cette anecdote, dont il place la scène à Soleure. Ce fut, suivant lui, à M. Dumon, capitaine au régiment des Suisses, alors en tournée de recrutement, que François Brioché dut sa liberté. *Nouveaux Mémoires d'histoire, de politique et de littérature,* t. V, p. 123 et suiv.

agir et parler agréablement ses petits acteurs. C'est ce second Brioché que Boileau a immortalisé dans sa VIIe épître adressée à Racine en 1677 :

> Et non loin de la place où Brioché préside....

Cette place était située à l'extrémité nord de la rue Guénégaud, alors nouvellement bâtie. « Les marionnettes de Fanchon, dit Brossette, jouoient sur cette place, dans un endroit nommé le *Château-Gaillard.* » Cependant, François Brioché paraît avoir été, vers cette époque, un peu troublé dans son domicile. Sans quitter les environs du Pont-Neuf, il semble avoir émigré quelque temps sur la rive droite de la Seine. Une lettre de Colbert au Lieutenant-général de police, datée du 16 octobre 1676, contient ce qui suit : « Le nommé Brioché s'estant plaint au roy des deffenses qui lui ont esté faites par le commissaire du quartier Saint-Germain-l'Auxerrois d'y jouer des marionnettes, Sa Majesté m'a ordonné de vous dire qu'elle veut bien lui permettre cet exercice, et que, pour cet effet, vous ayez à lui assigner le lieu que vous jugerez le plus à propos [1]. » On voit que Brioché avait de puissants amis en cour.

Nous trouvons François encore établi près ou sur le Pont-Neuf en 1695. Après le brillant succès du *Joueur,* le poëte sans fard, Gâcon, adressa à Regnard une épître demi-louangeuse et demi-satirique, où il l'engage à rompre tout commerce avec ses collaborateurs forains, et renvoie ceux-ci à Brioché et aux marionnettes :

> Que je vous plains, Dancourt, De Brie et Dufréni !
> Portant à Brioché vos pointes à la glace,
> Allez sur le Pont-Neuf charmer la populace [2].

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV,* publiée par M. Depping, t. II.

[2] *Poésies du poëte sans fard,* à Libre-Ville, chez Paul Disant-Vray,

Ce pauvre Brioché était, comme on voit, le plastron de tous les beaux esprits caustiques. La célébrité de son nom fit de ses marionnettes un lieu commun satirique. Le poëte Lainez, annonçant dans une épigramme, assez peu piquante, qu'il renonce aux muses sévères, et qu'il enferme sous quatre clefs Horace, Boileau et le bon goût, pour chercher des succès *faciles*, ajoutait ironiquement que

> Brioché, Linière et Dancourt
> Lui montraient le grand art de plaire [1],

grand art, en effet, quand on peut l'atteindre, fût-ce en compagnie de Brioché et de Fagotin! Au reste, faciles ou non, les succès des deux Brioché ont été éclatants, soutenus, fructueux, et leur ont suscité de nombreuses et redoutables concurrences. Il est bon de faire connaître leurs émules les plus célèbres.

§ III

RIVAUX DE BRIOCHÉ. — FIGURES DE BENOIT. — PYGMÉES ET BAMBOCHES

Outre Daitelin que nous connaissons, il s'éleva dans Paris divers concurrents aux bonnes marionnettes du Pont-Neuf. En 1668, Archambault, Jérôme, Arthur et Nicolas Féron, danseurs de corde associés et directeurs de marionnettes, obtinrent du Lieutenant de police l'autorisation de joindre à leurs exercices une troupe de marionnettes, et de

à l'antique Miroir qui ne flatte point, 1698; Épître XII, v. 15 et suivantes.

[1] *Poésies* de Lainez, épigramme 23e; La Haye, 1753. Cet écrivain mourut en 1710.

construire une loge au jeu de paume du nommé Cercilly, à l'enseigne de la Fleur de lys. On cite encore un privilége semblable accordé à François Bodinière [1].

Vers le même temps, un sieur Benoît, surnommé du Cercle, fit une fortune considérable en montrant des figures de cire, qui offraient des portraits de souverains et de personnes célèbres. Je ne parle de ces figures que parce que La Bruyère, dans le court passage qu'il leur consacre, leur a donné le nom de *marionnettes* [2]. Elles ont été pour madame de Sévigné l'occasion d'un mot charmant. Le 11 avril 1671, elle écrivait à sa fille : « Si, par miracle, vous étiez hors de ma pensée, je serois vide de tout, comme une figure de Benoît. »

En 1676, un nommé La Grille tenta une plus ambitieuse concurrence contre le spectacle de Brioché ; je veux parler du théâtre des *Pygmées*, qui devint, l'année d'après, celui des *Bamboches*. Aucun des historiens de nos diverses scènes n'a connu le théâtre des Pygmées, et ceux qui ont parlé des Bamboches se sont plus ou moins fourvoyés. L'abbé Du Bos a été la première cause de ces erreurs, en signalant de mémoire l'établissement à Paris, en 1674, d'un nouveau spectacle d'origine italienne, dirigé par le sieur La Grille, et qui, sous le nom de *Théâtre des Bamboches,* eut quelque succès pendant deux hivers. « C'étoit, ajoutait-il, et cela seul était exact, un opéra ordinaire, avec la différence que la partie de l'action s'exécutoit par de grandes marionnettes, qui faisoient sur le théâtre les gestes conve-

[1] *Mémoire pour servir à l'histoire de la Foire,* par les frères Parfait. *Introd.,* p. XLVI.

[2] « B...t, s'enrichit à montrer dans un cercle des marionnettes... » La Bruyère, *Caractères;* § 21, *Des Jugements.* Cette expression peut faire supposer que quelques-unes des figures de Benoît étaient mobiles. A la même époque, on en a vu des semblables en Hollande. Nous en parlerons.

nables au récit que chantaient des musiciens, dont la voix sortoit par une ouverture ménagée dans le plancher de la scène[1]. » L'auteur du *Journal manuscrit de la Comédie-Française,* compilation presque toujours dénuée de critique[2], mentionne à l'année 1676, le succès d'une tragi-comédie représentée par la *troupe royale* de l'hôtel de Bourgogne, sans se douter qu'il s'agissait simplement d'une troupe de marionnettes. De Visé n'a parlé dans le *Mercure* de 1674 ni des Pygmées ni des Bamboches, par l'excellente raison que ni les uns ni les autres n'existaient encore ; mais il ne parle pas en 1676 du théâtre des Pygmées qui existait. Il annonce dans le premier trimestre de 1677 le succès des Bamboches au Marais, comme une nouveauté. Ce sont les termes singulièrement énigmatiques dont il se sert en cette occasion, qui ont induit le chevalier de Mouhy à croire que ces petits comédiens étaient, non pas des marionnettes, mais de jeunes acteurs vivants[3]. Voici le passage de De Visé :

« Il ne nous reste plus qu'à parler du théâtre qu'on a *nouvellement ouvert* au Marais, dont les acteurs sont appelés *Banboches* (*sic*). Ce mot est dans la bouche de bien des gens, qui n'en savent pas l'origine. Banboche est le nom (il devait dire le surnom) d'un fameux peintre[4] qui ne faisoit que de petites figures appelées par les curieux des *banboches.* Je n'ai encore rien à vous dire de celles du Marais; mais peut-être que si on les laissoit croître, elles

[1] *Réflexions sur la Poésie et la Peinture,* t. III, p. 244, éd. de 1755.— L'abbé Du Bos avait eu l'occasion de voir, au commencement du siècle, un théâtre tout à fait semblable en Italie. Voy. p. 90.

[2] Quelques personnes attribuent à tort cette compilation indigeste aux frères Parfait. Elle est pourtant, malgré ses défauts, bonne à consulter pour tout ce qui est extrait des registres de la Comédie-Française. On la croit du chevalier de Mouhy.

[3] *Tablettes dramatiques*, p. xx; Paris, 1777, in-8°.

[4] Pierre de Laer, peintre hollandais, mort en 1675.

feroient parler d'elles. Elles se sont déjà perfectionnées, elles ne dancent pas mal ; mais elles chantent trop haut pour pouvoir chanter bien longtemps, et, si on devient considérable quand on commence à se faire craindre, il faut qu'elles aient plus de mérite que le peuple de Paris ne leur en a cru. Mais tout fait ombrage à qui veut régner seul. Cependant, il est très-certain que, lorsqu'on travaille ouvertement à détruire de méchantes choses, on les fait toujours réussir[1]. »

Cet amphigouri et surtout la phrase, « ces petites figures chantent trop haut pour pouvoir chanter bien longtemps, » pourraient faire supposer que les bamboches du Marais visaient à la critique des hommes haut placés et à la satire des affaires de l'État. Il n'en n'était rien ; en relisant ce passage avec attention, on voit qu'il ne s'agit dans ces remarques entortillées, que de la jalousie maladroite de l'Opéra, qui prenait ombrage des moindres choses, et se croyait menacé même par les pantins chantants et dansants du sieur la Grille.

Voici, d'ailleurs, toute la vérité sur ce spectacle. En 1676, un théâtre de marionnettes, importées d'Italie, s'ouvrit au Marais, sous le nom de *Théâtre des Pygmées*, par une pièce en cinq actes, intitulée aussi *les Pygmées*[2]. Je transcris le titre de cet ouvrage tel qu'il est imprimé dans le programme :

« *Les Pygmées*, tragi-comédie en cinq actes (le directeur se garde bien d'employer le mot *opéra*), ornée de

[1] *Nouveau Mercure galant*, contenant tout ce qui s'est passé de curieux depuis le 1er janvier, jusqu'au dernier mars 1677.

[2] Beauchamp a cité cet *opéra* composé pour les marionnettes dans la liste des tragi-comédies jouées par les comédiens du Marais, et cette lourde bévue a été naturellement répétée par tous ses successeurs.

musique, de machines, de changements de théâtre, représentée en leur hôtel royal (*l'hôtel royal des Pygmées!*) au Marais du Temple; in-4° avec cette épigraphe :

Cunctarum est novitas gratissima rerum [1],

et, ce qui n'a point d'exemple jusqu'ici, on verra des figures humaines de quatre pieds de haut, richement habillées, et en très-grand nombre, représenter sur un vaste et superbe théâtre, des pièces en cinq actes, ornées de musique, de ballets, de machines volantes et de changements de décorations, réciter, marcher, *actionner*, comme des personnes vivantes, *sans qu'on les tienne suspendues*..... »

La seconde pièce jouée par les Pygmées fut un opéra féerique, *les Amours de Microton, ou les Charmes d'Orcan*, tragédie enjouée. Cette dénomination absurde a été changée à la main dans l'exemplaire que j'ai sous les yeux, en celle de *pastorale enjouée*. L'année suivante (1677), le théâtre des Pygmées prit le nom de *Théâtre des Bamboches;* mais ces ambitieuses marionnettes ne tardèrent pas à succomber sous les réclamations de l'Opéra, confirmant la prophétie du *Mercure :* « Elles chantent trop haut pour chanter longtemps. » Dans la suite, d'autres *Pygmées* et d'autres *Bamboches* ont tenté de se produire à Paris, toujours sans grand succès.

[1] Ovid., *De Ponto*, lib. III, *Elegia* IV, v. 48.

CHAPITRE QUATRIÈME

LES MARIONNETTES AUX FOIRES SAINT-GERMAIN ET SAINT-LAURENT

§ I

DÉBUTS DES MARIONNETTES AUX DEUX FOIRES. — ACHILLE DE HARLAY ET LES MARIONNETTES

Ce sont les foires Saint-Germain et Saint-Laurent qui ont été, surtout à partir de 1697, la vraie patrie des marionnettes. L'origine de ces deux célèbres enceintes, ouvertes au commerce et à l'industrie, se perd dans la nuit des temps. La foire Saint-Germain, qui, au XVIIe siècle, commençait au jour de la Purification (le 2 févrîer) et durait jusqu'au dimanche des Rameaux, occupait l'emplacement du marché actuel. La foire Saint-Laurent, qui s'ouvrait le 9 août, veille de la fête du Saint et se terminait le 29 septembre à la Saint-Michel[1], eut d'abord son siége *extra muros*, entre Paris et le Bourget; puis, à partir de 1662, entre les rues du Faubourg-Saint-Denis et du Fauboug-Saint-Martin. Il était naturel que les marchands qui y louaient des places, intéressés à attirer la foule autour d'eux, y aient de bonne heure appelé des saltimbanques. On ne trouve pourtant aucun indice de jeux de théâtres à la foire Saint-Germain avant l'année 1595. Une sentence rendue le 5 février par le Lieutenant civil, sur la plainte des maîtres de la Passion, permit à une

[1] La durée des deux foires a beaucoup varié; on peut voir l'histoire de ces changements dans les *Antiquités de Paris*, par Sauval.

troupe de comédiens de province de continuer leurs représentations dans le préau de la foire, où ils s'étaient établis, à la charge de payer auxdits maîtres deux écus par an [1]. Les frères Parfait pensent, avec beaucoup de vraisemblance, que les marionnettes ont précédé dans les deux foires tous les autres spectacles [2], mais sans apporter de preuves à l'appui de cette assertion.

Dans un mémoire publié par le Lieutenant de police, M. de la Reynie, contre le Seigneur abbé de Saint-Germain-des-Prés, à l'occasion de la juridication de cette foire, il est établi qu'en 1646 le lieutenant civil Aubray accorda à des danseurs de corde et à des maîtres de marionnettes l'autorisation de jouer dans le préau. Il est possible, en effet, que le Lieutenant civil ne soit intervenu qu'à partir de cette époque dans la police de la foire; mais il est certain que des autorisations antérieures ont été données à des joueurs de marionnettes par les seigneurs abbés. Ainsi, Scarron, qui adressa à Gaston, en 1643, des stances où sont décrits avec agrément les divertissements variés de cette foire, fait une mention expresse des marionnettes :

Le bruit des pénétrants sifflets,
Des flûtes et des flageolets,
Des cornets, hautbois et musettes,
Des vendeurs et des acheteurs,
Se mêle à celui des sauteurs
Et des tambourins à sonnettes,
Aux joueurs de marionnettes
Que le peuple croit enchanteurs... [3]

[1] De la Mare, *Traité de la Police,* tome I, p. 440.

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, tome I, *Introd.,* p. XL.

[3] *Stances de Scarron à son Altesse royale.* Ce recueil contient quelques pièces touchantes sur l'exil de son père et sur la paralysie qui commençait à l'atteindre. Il a dû être composé entre la mort de Richelieu et celle de Louis XIII.

Devons-nous voir dans ce dernier vers une allusion à la mésaventure arrivée à Brioché en Suisse? On pourrait le penser, si ces ineptes croyances n'étaient pas de tous les temps.

Les frères Parfait et plusieurs autres critiques ont dit que Brioché avait coutume de transporter ses marionnettes du Pont-Neuf à la foire Saint-Germain [1]. La tradition de sa présence annuelle au milieu de ce lieu de fête, a été adoptée par Lemière dans le moins imparfait de ses ouvrages :

Où court donc tout ce peuple au bruit de ces fanfares ?
Viens, ma muse ! suivons ces juges en simarres [2] :
Ils ouvrent dans Paris un enclos fréquenté,
Asile de passage au marchand présenté.
Pour fixer en ce lieu la foule vagabonde,
Qui s'écoule sans cesse et qui sans cesse abonde,
Vingt théâtres dressés dans des réduits étroits,
Entre des ais mal joints, sont ouverts à la fois.
Il en est un surtout, à ridicule scène,
Fondé par Brioché, haut de trois pieds à peine ;
Pour trente magotins, constants dans leurs emplois,
Petits acteurs charmants que l'on taille en plein bois,
Trottant, gesticulant, le tout par artifices,
Tirant leur jeu d'un fil et leur voix des coulisses,
Point soufflés, point sifflés, de douces mœurs ; entr'eux
Aucune jalousie, aucun débat fâcheux.
Cinq ou six fois par jour, ils sortent de leur niche,
Ouvrent leur jeu : jamais de rhumes sur l'affiche.
Grand concours ; on s'y presse, et ces petits acteurs,
Fêtés, courus, claqués par petits spectateurs,
Ont pour premier soutien de leurs scènes bouffonnes
Le suffrage éclatant des enfants et des bonnes [3].

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, tome I, *Introd.*, p. XL.

[2] Les magistrats faisaient en grande pompe l'ouverture des deux foires.

[3] *Les Fastes*, poëme, livre III.

M. Arnault a encore enchéri sur ce dernier trait dans sa jolie fable, intitulée le *Secret de Polichinelle ;*

Les Roussel passeront, les Janots sont passés,
Lui seul, toujours de mode, à Paris comme à Rome,
Peut se prodiguer sans s'user,
Lui seul, toujours sûr, d'amuser,
Pour les petits enfants est toujours un grand homme[1];

Mais, je dois le dire, ces traits qui portaient juste en 1777 et en 1812, au moment où écrivaient Lemière et Arnault, n'auraient pas eu la même vérité au XVIIe siècle, ni surtout pendant les trente premières années du XVIIIe. Alors, les marionnettes ne se contentaient pas d'*amuser les enfants et les bonnes ;* elles étaient un instrument de fine critique et quelquefois d'opposition politique. Le Procureur général au parlement de Paris, Achille de Harlay, ne dédaignait pas, à l'occasion, de s'occuper de leurs caquets. Il écrivait, le 7 février 1686, au Lieutenant de police, M. de la Reynie, le billet suivant qu'un heureux hasard m'a fait rencontrer parmi des papiers relatifs à la révocationde l'édit de Nantes :

« A monsieur de la Reynie, conseiller du roy en son conseil, etc. — On dit ce matin au Palais que les marionnettes que l'on fait jouer à la foire Saint-Germain y représentent la déconfiture des huguenots, et comme vous trouverez apparemment cette matière bien sérieuse pour les marionnettes, j'ai cru, monsieur, que je devois vous donner cet

[1] *Fables,* Paris. 1812, liv. I, fable 7, p. 11. — Le chevalier Marini a parlé de nos petites poupées à peu près comme Lemière et Arnauld. Près de quitter Paris pour retourner à Turin, il écrivait, le 16 avril 1625, au père Lorenzo : « Préparez-moi une belle grande cage, avec des échelons dedans. Vous pourrez me mettre à la fenêtre en guise de perroquet ou mieux encore, m'exposer sur la place en guise de marionnette, bonne pour amuser les enfants. »

avis pour en faire l'usage que vous trouverez à propos dans votre prudence [1]. »

Vers cette époque, un nommé Alexandre Bertrand, maître doreur et faiseur de marionnettes, si habile en son métier, que presque tous les joueurs se fournissaient près de lui, résolut de conduire et de faire parler lui-même ses mignonnes figures. Il loua donc, de moitié avec son frère, une loge dans l'impasse de la rue des Quatre-Vents [2]. En 1690, s'étant établi dans le préau de la foire Saint-Germain, il voulut joindre à ses acteurs de bois une troupe d'enfants des deux sexes. Telles ont été constamment en France la manie et l'idée fixe de tous les directeurs de marionnettes. Les comédiens français se plaignirent de cette atteinte portée à leurs priviléges, et une sentence ordonna la démolition de la nouvelle loge. L'arrêt fut exécuté le jour même.

Réduit à ses danseurs de corde et à ses bonnes marionnettes, Bertrand se transporta à la foire Saint-Laurent et y donna des représentations chaque année jusqu'en 1697, où il conçut comme tous ses confrères, de plus hautes prétentions. Cette date, en effet, est mémorable dans l'histoire des spectacles forains ; tous prirent ou essayèrent de prendre un grand essor, par suite de la disgrâce et de la suppression de la Comédie-Italienne, dont ils se regardaient comme les héritiers légitimes. Bertrand eut même l'outrecuidance de s'établir dans le local qu'elle venait d'être forcée d'abandonner et qui n'était rien moins que la scène de Corneille et de Racine, l'ancien hôtel de Bourgogne ; mais, au bout de quelques jours un ordre du roi lui enjoignit d'en sortir.

Ce fut cette même année qu'aux *loges* temporaires des

[1] *Papiers relatifs aux protestants,* conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque impériale.

[2] *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire,* t. I, p. 90.

foires on substitua des salles permanentes construites sur le modèle des vrais théâtres, avec galeries, parquets, etc.; enfin, cette mémorable année vit commencer une guerre qui dura plus que celle de trente ans. Les parties belligérantes étaient, d'une part, l'Opéra, les Comédiens-Français et les Italiens ressuscités, et, de l'autre part, les entrepreneurs de spectacles forains, qui n'avaient d'autorisation que pour les danses de corde et le jeu des marionnettes, et dont l'incessante prétention, toujours repoussée par les théâtres privilégiés, était de remplacer leurs acteurs mécaniques par des acteurs réels, parlants et chantants. Ils avaient contre eux les magistrats, qui répugnaient à augmenter dans Paris le nombre des spectacles, et pour soutiens ardents la cour et la ville, dont ils promettaient de varier et de multiplier les plaisirs. Mais les nombreuses péripéties de cette lutte si féconde en singuliers épisodes me conduiraient beaucoup trop loin, si je voulais la raconter dans son ensemble. Je ne toucherai donc que ce qui a rapport aux marionnettes; la matière est encore assez riche.

§ II

CHRONIQUE DES MARIONNETTES AUX DEUX FOIRES, DEPUIS 1701 JUSQU'A LEUR DÉCADENCE (1745)

On est en droit de s'étonner qu'aucun des historiens de nos grands ou de nos petits théâtres ne se soit appliqué à reconstruire le répertoire des marionnettes. M. de Soleinne lui-même, qui possédait un fort grand nombre de pièces, imprimées et manuscrites, faites à leur intention, et qui avait eu l'excellente idée d'entreprendre un travail de ce

genre pour plusieurs de nos scènes secondaires, a négligé, je ne sais pourquoi, de s'occuper de celle-ci ; il a laissé les pièces de marionnettes qu'il possédait confondues dans l'immense suite du théâtre de la foire. Il est de notre devoir de faire cette séparation et de mettre, pour la première fois, en ordre les éléments de ce curieux répertoire, qui, pendant plus de quarante ans, a été constamment en contact par la parodie, par la rivalité, par ses succès ou ses revers, avec les destinées de l'Opéra, de la Comédie-Française, des Italiens et de l'Opéra-Comique.

A la foire Saint-Laurent de 1701, Bertrand, dont la loge était sur la chaussée, en face de la rue de Paradis, fit représenter par ses marionnettes le premier ouvrage dramatique de Fuzelier, *Thésée ou la Défaite des Amazones,* pièce en trois actes, avec un égal nombre d'intermèdes, qui composaient eux-mêmes une pièce épisodique, les *Amours de Tremblotin et de Marinette.* Ces trois intermèdes étaient joués (bien qu'en aient dit quelques compilateurs) par des acteurs vivants, puisque ce fut Tamponnet qui créa le rôle de Tremblotin. Comment ce mélange ne détruisait-il pas toute illusion[1] ?

En 1705, Fuzelier apporta à la foire Saint-Germain un second ouvrage, « *le Ravissement d'Hélène, ou le Siége et l'embrasement de Troie,* grande pièce en trois actes (je transcris l'affiche), qui sera représentée avec tous ses agréments *au jeu des Victoires,* par les marionnettes du sieur Alexandre Bertrand, dans le préau de la foire Saint-Germain[2]. » Cette pièce était accompagnée de trois intermèdes qui furent, je crois, comme ceux de la pièce précédente, joués par de vrais acteurs.

Vers cette époque, parurent deux nouveaux joueurs de

[1] Voy. plus haut, p. 91 et 92.

[2] Imprimée à Paris, chez Chrétien, 1705, in-12.

marionnettes, Tiquet et Gillot; mais je présume qu'ils ne faisaient jouer à leurs pantins que des petites pièces anonymes, tombées dans le domaine public et qui couraient dans toutes les foires urbaines et rurales. Je trouve dans les portefeuilles manuscrits de M. de Soleinne un cahier mutilé, qui avait dû contenir la copie de huit de ces pièces. Les quatres premières (les seules qui restent) sont pleines des fautes les plus grossières, et paraissent n'avoir pu servir qu'à des bateleurs du plus bas étage. Ce cahier est intitulé : *Répertoire des petites pièces de Polichinelle*, avec dates de 1695 à 1712. Voici leurs titres : 1° *l'Enlèvement de Proserpine par Pluton, roi des enfers,* annoncée comme étant en vers, mais réellement en prose mêlée de consonnances. Ce pourrait être l'*opérette* dont il est question dans l'épître d'Antoine Hamilton à la princesse d'Angleterre; 2° *Polichinelle Grand-Turc;* 3° *le Marchand ridicule;* 4° *Polichinelle colin-maillard;* 5° *la Noce de Polichinelle et l'accouchement de sa femme;* 6° *Polichinelle magicien;* 7° *les Cousins de la Cousine;* 8° *les Amours de Polichinelle*[1]. Les historiens du théâtre n'ont connu que deux de ces petites farces, *Polichinelle colin-maillard* et le *Marchand ridicule*. Le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* a publié la dernière *in extenso,* comme plus décente dans ses allures et dans son langage que ne le sont ordinairement les œuvres de même nature. Nous sommes obligé de confesser que cet échantillon ne donne pas une opinion fort avantageuse des mœurs de mesdames les marionnettes vers la fin du règne de Louis XIV; elles préludaient à la Régence.

[1] *Théâtre inédit de la foire,* collection de M. de Soleinne, n° 3399 du catalogue imprimé. — Il n'existe plus que les titres des quatre dernières pièces. Il faut noter que tout ce que renferme ce recueil porte le n° du catalogue imprimé de M. de Soleinne et est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque impériale.

Il ressort de deux procès-verbaux dressés, l'un le 30 août 1707, l'autre le 3 août de l'année suivante, que tous les essais de comédies et d'opéras-comiques, que s'efforçaient de faire représenter à chaque foire Allard, Maurice, De Selles, Michu, Octave et autres, étaient toujours précédés, pour la forme, d'un jeu de marionnettes qui constituait, avec les danses de corde, l'objet principal ou plutôt le seul objet de leur privilége; mais ils employaient tous leurs efforts pour faire de l'accessoire le principal. Un arrêt du Parlement du 2 janvier 1709, venant après plusieurs autres, enjoignit à Dolet, La Place et Bertrand de ne faire servir dorénavant leur loge qu'aux seuls exercices de leur profession, la danse de corde et les marionnettes.

C'est alors que s'établit l'usage des pièces *à la muette,* mêlées de *jargon,* et celui des pièces *à écriteaux.* Le jargon consistait en des mots vides de sens, que les forains introduisaient dans leurs farces, surtout dans les parodies des ouvrages récemment applaudis à la Comédie-Française; ils déclamaient ces mots baroques en imitant la diction emphatique et monotone des *Romains* (c'était le nom qu'ils donnaient aux Comédiens-Français). Quant aux écriteaux, on les vit commencer à la foire Saint-Germain de 1710. C'étaient des couplets écrits sur une pancarte, que chaque acteur, au moment venu, déroulait aux yeux du public. L'orchestre jouait l'air, et des gagistes, placés au parquet et à l'amphithéâtre, chantaient les paroles, et engageaient ainsi toute la salle à les imiter. Deux ans plus tard, on fit descendre les écriteaux du cintre, afin de rendre aux acteurs la liberté d'exprimer par leurs gestes le sens des couplets.

En 1715, Carolet, qui devait bientôt se montrer le plus fécond des pourvoyeurs de la foire, débuta par un badinage bien téméraire; il donna aux marionnettes de Bertrand, le *Médecin malgré lui,* pièce en trois actes et en

vaudevilles, malencontreuse excursion sur un terrain défendu. A la foire Saint-Germain de 1717, il confia à la même troupe un petit acte, la *Noce interrompue*. On vit surgir, la même année, un nom destiné à devenir célèbre parmi les directeurs de marionnettes. Bienfait, gendre et successeur de Bertrand, représenta à la foire Saint-Germain une petite comédie fort libre de Carolet, intitulée la *Cendre chaude,* un acte en prose, avec des divertissements et des couplets [1]. Il s'agissait d'un prétendu mort, qui se permettait, dans son mausolée, de beaucoup trop vives fantaisies. Pendant l'année 1719, tous les théâtres forains furent supprimés; il n'y eut d'exception que pour les danseurs de corde et les marionnettes. Celles-ci, n'ayant à craindre aucune concurrence, se reposèrent sur leur vieux répertoire.

L'année d'après, il intervint une transaction entre les petits et les grands théâtres. Un jugement arbitral permit aux premiers de jouer des pièces avec quelques paroles entremêlées de chant; quant aux marionnettes, elles restèrent maîtresses de tout dire, de tout chanter et de tout se permettre. Elles profitèrent de la liberté, et se montrèrent, cette année surtout, outrageusement satiriques. Le *Journal de Paris* de Mathieu Marais nous apprend qu'elles brocardèrent sur un ridicule épisode du *Système*, l'affaire du duc de La Force, décrété par le Parlement pour être ouï, au sujet de la conversion qu'il avait faite de ses billets en marchandises de droguerie et d'épicerie, ce qu'on trouvait messéant à sa dignité de duc et pair. Polichinelle s'égaya aussi à propos d'une aventure fort lugubre; je veux parler du feu qui prit, à l'issue d'un petit souper, aux paniers de madame de Saint-Sulpice, jeune et jolie veuve de la société intime de madame de Prie, du duc de Bourbon, du prince de Conti et du comte de Charolais, accident dont

[1] *Théâtre inédit de Carolet*, Soleinne, nº 3407.

elle faillit mourir, et sur lequel il courut dans Paris une version burlesque et peu charitable. Mathieu Marais, qui tient note de ces bruits et qui semble y croire, écrit quinze jours après (17 février 1721) : « J'ai appris que Polichinelle joue cette dame à la foire, et dit à son compère qu'il est venu des grenadiers voir sa femme, et lui ont mis un pétard sous sa jupe et l'ont brûlée. Il a dit aussi : Compère, je suis en décret, et cela me fâche beaucoup. — Tu es en décret? Il n'y a qu'à te purger, dit le compère. — Oh! s'il ne tient qu'à me purger, répond Polichinelle, j'ai chez moi bien de la casse et du séné, et je me purgerai tant, que je me guérirai du décret. — Ainsi les marionnettes, remarque Mathieu Marais, ont joué les Princes, le duc de La Force et cette dame, dont l'aventure triste a été tournée en ridicule [1]. » Étonnez-vous donc du succès de Polichinelle!

En 1722, Francisque qui, depuis quelque temps, avait obtenu par tolérance de joindre à ses pantins et à ses équilibristes une troupe d'acteurs parlants et chantants, avait espéré obtenir pour lui et ses trois principaux auteurs, Fuzelier, Lesage et d'Orneval, le privilége de l'Opéra-Comique, genre nouveau, que ces spirituels écrivains avaient en quelque sorte créé; mais il échoua dans son espoir, et le triumvirat, irrité de tous les obstacles que les théâtres privilégiés lui suscitaient, refusa de se plier aux entraves du *monologue*, ancienne concession que l'autorité avait faite aux acteurs forains, et où l'on voulait les contraindre à se renfermer [2]. Plutôt que de se résoudre à ne faire parler, agir

[1] *Journal de Marais*, dans la 2e série de la *Revue rétrospective*, t. VII, p. 355 et 369.

[2] Un arrêt du 22 février 1707 ayant condamné les forains à ne jouer ni comédies, ni colloques, ni dialogues, ils en conclurent qu'ils pouvaient chanter des monologues, ce qui fut toléré.

et chanter qu'un seul personnage, nos trois poëtes aimèrent mieux n'avoir que des marionnettes pour interprètes. Eux-mêmes nous apprennent leur résolution désespérée dans un court avertissement qu'ils placèrent au-devant de leur coup d'essai en ce genre, l'*Ombre du cocher poëte.* « Plus animés, disent-ils, par la vengeance que par l'intérêt, les auteurs de l'Opéra-Comique (c'est ainsi qu'ils se qualifient) s'avisèrent d'acheter une douzaine de marionnettes et de louer une loge, où, comme des assiégés dans leurs derniers retranchements, ils rendirent encore leurs armes redoutables. Leurs ennemis (les trois grands théâtres), poussés d'une nouvelle fureur, firent de nouveaux efforts contre Polichinelle chantant ; mais ils n'en sortirent pas à leur honneur [1]. » En effet, ayant pris à l'ouverture de la foire Saint-Germain des arrangements avec La Place, directeur des *Marionnettes étrangères,* ils firent jouer sur cette petite scène trois pièces à ariettes, qu'ils avaient destinées à l'Opéra-Comique de Francisque, et qui attirèrent tout Paris chez La Place. Ces trois ouvrages étaient l'*Ombre du cocher poëte,* qui servait de prologue, le *Rémouleur d'amour,* en un acte et en vers, et *Pierrot-Romulus ou le Ravisseur poli,* parodie en vers du *Romulus* de La Motte. Je lis dans une lettre inédite de l'abbé Chérier, écrite en 1731, à l'occasion d'un autre succès de marionnettes : « Le *Pierrot-Romulus* fit une fortune immense ; on le jouait depuis dix heures du matin jusqu'à deux heures après minuit [2]. » Le Régent voulut s'en donner le plaisir, et se fit représenter ce spectacle passé deux heures du matin. Mathieu Marais raconte dans son *Journal* (16 février 1722) que les Comédiens-Français,

[1] *Théâtre de la foire,* tome V, p. 47

[2] *Théâtre inédit de la foire,* Soleinne, n° 3399. Cette lettre est placée à la suite de la petite pièce intitulée *Polichinelle à la guinguette de Vaugirard.*

blessés de cette critique, voulurent faire taire Polichinelle. Baron, qui, malgré son âge, était fort applaudi dans le rôle de Romulus, fit une noble harangue à M. de la Vrillère. Le compère de Polichinelle, qui avait été appelé, s'en tira, comme toujours, par une polissonnerie : « Il n'avait point, disait-il, l'éloquence nécessaire pour répondre à un aussi beau discours, et il ne dirait que deux mots. Depuis plus de cinq cents ans (il faisait ainsi remonter le théâtre des marionnettes au XIIIe siècle), Polichinelle était en possession de parler et de p...r ; il demandait à être conservé dans ce double privilége, ce qui fut reconnu de toute justice. Les comédiens, et Baron lui-même, ne purent que rire de ce burlesque plaidoyer avec le reste de l'auditoire [1]. »

Cependant, le privilége des marionnettes était soumis à plusieurs gênantes restrictions, comme nous l'apprend l'abbé Chérier dans la lettre que nous venons de citer : « Il n'est, dit-il, permis à Polichinelle de jouer des comédies, qu'à la charge de les représenter dans son idiome, qui est celui du sifflet-pratique... Il faut encore qu'il se renferme dans son institution, qui est d'avoir sur son théâtre un voisin ou compère, qui l'interroge par demandes, et à qui Polichinelle répond avec sa précision polissonique ordinaire [2].

Nos trois spirituels entrepreneurs avaient fait peindre au bas du rideau de leur théâtre un polichinelle en pied [3], avec cette devise un peu bien fière : « J'en valons bien d'autres. » Dans un vaudeville applaudi au commencement

[1] *Revue rétrospective*, 2e série, tome VIII, p. 162 et 163.

[2] *Théâtre inédit de la foire*, Soleinne, n° 3399.

[3] Ce polichinelle gravé dans le *Théâtre de la foire* (tome V, p. 47) est curieux en ce qu'il donne le costume exact du personnage en 1722.

de ce siècle, *Lesage à la foire* ou *les écriteaux*, on a paraphrasé ainsi cette orgueilleuse devise :

Les acteurs y sont de niveau,
Aucun d'eux ne s'en fait accroire :
Les mâles au porte-manteau,
Et les femelles dans l'armoire.
Isabelle, sous les verrous,
Laisse Colombine tranquille,
Et Polichinelle à son clou
Ne cabale pas contre Gille.

Francisque, abandonné à l'improviste par ses trois auteurs, eut la bonne fortune de recruter Piron. Celui-ci, dans une pièce en monologue intitulée *Arlequin-Deucalion*, railla très-finement ses confrères, devenus directeurs et joueurs de marionnettes. Obligé, par l'arrêt de la cour, à ne faire parler qu'un seul acteur, il éluda cette incommode obligation par plusieurs heureux expédients. En voici un des meilleurs : Arlequin-Deucalion, cherchant dans tous les coins du Parnasse des matériaux pour créer des hommes, met la main sur un polichinelle de bois, qui parle aussitôt son baragouin par l'organe strident du compère placé sous la scène. Grand émoi de Deucalion, qui craint un procès des grands théâtres ; mais, comme ce genre de dialogue n'avait pas été prévu dans la requête des comédiens privilégiés, et que la Cour n'avait pas compris le jargon de Polichinelle parmi les voix proscrites, le commissaire, qui assistait au spectacle, ne se crut pas en droit de verbaliser. Toutefois, comme de pareils tours d'esprit ne peuvent pas se renouveler indéfiniment, Piron se découragea, et Francisque, faute de monologues, fut obligé de revenir à ses marionnettes. Il s'avisa d'en faire fabriquer un assortiment de grandeur presque naturelle, et Piron, qui venait de se moquer de ses confrères, consentit à composer pour celles-ci un opéra-comique en trois actes et en prose,

la Vengeance de Tirésias ou le Mariage de Momus, en prévision de la foire Saint-Laurent suivante [1]. Heureusement, la dernière semaine du carême étant venue, et la clôture des grands théâtres suspendant de fait leurs priviléges, *Tirésias* put être remis aux mains de la troupe vivante de Francisque, ainsi qu'un autre opéra-comique de Piron, *l'Antre de Trophonius.*

La Place, associé à Dolet, reprit à cette foire *Pierrot-Romulus;* mais l'ouvrage eut beaucoup moins de succès qu'au commencement de l'année, parce que, dit-on (et cela mérite qu'on le remarque), les auteurs avaient cessé de *prêter la main* à l'exécution de la pièce. La Place et Dolet eurent donc recours à des nouveautés. Carolet, le plus inépuisable fournisseur de la foire, leur vint en aide; ils purent monter dans cette seule année trois nouvelles productions de cet auteur : *la Course galante ou l'Ouvrage d'une minute,* parodie du *Galant coureur ou l'Ouvrage d'un moment* de Legrand, puis *Tirésias aux Quinze-Vingts,* précédé d'un prologue intitulé *Brioché vainqueur de Tirésias.* Ces deux pièces étaient destinées à faire concurrence au *Tirésias* de Piron. Les marionnettes de Bienfait donnèrent aussi à cette foire une bluette de Carolet, *l'Entêtement des spectacles.*

En 1723, Piron, sous le nom emprunté de La Maison-Neuve, confia encore aux marionnettes de Francisque une pièce en trois actes et en prose mêlée de vaudevilles, *Colombine-Nitétis,* parodie de *Nitétis,* tragédie de Danchet [2].

Ces deux années, 1722 et 1723, ont été, comme on voit,

[1] Cette pièce porte pour titre dans les *Œuvres complètes* de Piron le *Mariage de Momus ou la Gigantomachie,* t. V, p. 1-62.

[2] Rigoley de Juvigny (*Œuvres* de Piron, t. V, p. 63) donne à cette parodie la date de 1722, évidemment fautive. La tragédie de Danchet n'a été jouée que le 11 février 1723.

l'époque la plus brillante et, si l'on peut ainsi parler, la plus littéraire du théâtre des marionnettes en France. Pendant ces deux années, Lesage, Piron, Fuzelier, d'Orneval ont lutté à l'envi, sur cette étroite scène, de verve, de malice et de gaieté. Je ferai remarquer que, quand Lesage se vouait ainsi aux marionnettes, il était dans la force de son talent. Il avait déjà, depuis onze ans, produit *Turcaret* à la Comédie-Française, et publié, depuis sept ans, les deux premiers volumes de *Gil Blas*. Il avait sur le métier la troisième partie de ce chef-d'œuvre, la meilleure de toutes, qui parut en 1724, deux ans après *Pierrot-Romulus*.

En 1724, Bienfait fit jouer à la foire Saint-Germain *les Eaux de Passy*, un acte de Carolet, et à la foire Saint-Laurent deux pièces du même auteur : l'une, *l'Anti-Clapperman ou le somnifère des maris*, critique du *Clapperman* de Piron[1], l'autre *Inès et Marianne aux Champs-Élysées*, c'est-à-dire rien moins que la parodie en un acte et avec prologue, de deux tragédies nouvelles et bien reçues du public, l'*Inès* de La Motte et la *Marianne* de Voltaire.

Un Anglais, John Riner, ayant élevé une salle pour des danseurs de corde dans le jeu de paume de la rue des Fossés-Monsieur-le-Prince, joignit des marionnettes à ses sauteurs. Il fit représenter par elles, le 10 mars 1726, *la Grand'Mère amoureuse*, parodie en trois actes de l'opéra d'*Atis*. Ce badinage, dû à Fuzelier, Lesage et d'Orneval[2], fut précédé d'une *harangue de Polichinelle au public*, critique assez fine, quoiqu'un peu trop épicée, des

[1] Opéra-comique représenté l'année précédente au jeu de Restier, Dolet et La Place, avec le consentement tacite des Comédiens-Français et de l'Opéra.

[2] J'ajoute le nom de Lesage d'après une note manuscrite que je trouve dans le *Théâtre inédit de Fuzelier*, Soleinne, nº 3405, 2.

compliments d'ouverture et de clôture, en usage sur les grands théâtres. Une copie entière de cette parade, qui n'a été qu'incomplétement publiée, se trouve dans les portefeuilles de M. de Soleinne. Je me hasarde à la transcrire, malgré les licences de style, qui sont malheureusement le fond de la langue de Polichinelle.

Après avoir fait, chapeau bas, les trois saluts d'usage, Polichinelle s'avance au bord de la rampe et dit :

« Monseigneur le Public, puisque les comédiens de France et d'Italie, masculins, féminins et neutres, se sont mis sur le pied de vous haranguer, ne trouvez pas mauvais que Polichinelle, à l'exemple des grands chiens, vienne p....r contre les murs de vos attentions, et les inonder des torrents de son éloquence. Si je me présente devant vous en qualité d'orateur des Marionnettes, c'est pour vous dire que vous devez nous pardonner de vous étaler dans notre petite boutique une seconde parodie d'*Atis*[1]. En voici la raison : les beaux esprits se rencontrent; *ergo*, l'auteur de la Comédie-Italienne et celui des Marionnettes doivent se rencontrer. Au reste, monseigneur le Public, ne comptez pas de trouver ici l'exécution gracieuse de notre ami Arlequin ; vous compteriez sans votre hôte. Songez que nos acteurs n'ont pas les membres fort souples, et que souvent on croirait qu'ils sont de bois. Songez aussi que nous sommes les plus anciens polissons[2], les polissons privilégiés, les polissons les plus polissons de la foire; songez, enfin, que nous sommes en droit, dans nos pièces, de n'avoir pas le sens commun, de les farcir de billevesées, de rogatons, de fari-

[1] La première parodie d'*Atis*, jouée à la Comédie-Italienne, était des mêmes auteurs que celle des Marionnettes.

[2] On voit qu'il était généralement admis que les Marionnettes étaient le plus ancien spectacle des foires Saint-Germain et Saint-Laurent.

boles. Vous allez voir dans un moment avec quelle exactitude nous soutenons nos droits :

> Ici la licence
> Conduit nos sujets,
> Et l'extravagance
> En fournit les traits ;
> Si quelqu'un nous tance,
> J'avons bientôt répondu :
> Lanturlu.

Bonsoir, monseigneur le Public. Vous auriez eu une plus belle harangue, si j'étois mieux en fonds. Quand vous m'aurez rendu plus riche, je ferai travailler pour moi le faiseur de harangues de ma très-honorée voisine, la Comédie-Française, et je viendrai vous débiter ma rhétorique empruntée, avec le ton de Cinna et un justaucorps galonné comme un trompette. Venez donc en foule ! je vous ouvrirai nos portes, si vous m'ouvrez vos poches :

> Ah ! messieurs, je vous vois, je vous aime ;
> Ah ! messieurs, je vous aimerai tant,
> Si vous m'apportez votre argent !
> Je vous vois, je vous veux, je vous aime,
> Je vous aimerai, etc. DIXI [1] »

Riner fit encore jouer en 1726 une pièce de Fuzelier et de d'Orneval, *les Stratagèmes de l'amour,* critique du ballet de ce nom, que Fuzelier avait déjà parodié à la Comédie-Italienne. Je trouve parmi les pièces manuscrites de Carolet qu'a réunies M. de Soleinne, *le Divertissement comique,* représenté par les marionnettes de Bienfait à la foire de 1727. Il n'y eut en 1728 d'autres spectacles forains que ceux des danseurs de corde et des marionnettes, qui ne se mirent pas en frais de nouveautés.

[1] *Théâtre inédit de Fuzelier*, Soleinne, n° 3405.

Carolet, à la foire Saint-Germain de 1731, apporta *le Cocher maladroit* ou *Polichinelle Phaéton,* parodie en trois actes et en vaudevilles de l'opéra de *Phaéton.* A la foire Saint-Laurent, Bienfait fit interpréter par ses comédiens de bois trois pièces du même auteur, *Polichinelle-Cupidon ou l'Amour contrefait*, *l'Impromptu de Polichinelle*, en prose, et *le Palais de l'ennui ou le Triomphe de Polichinelle* [1], critique en un acte et en vaudevilles de l'opéra d'*Endymion.* Les marionnettes jouèrent encore à cette foire *Polichinelle roi des sylphes* et *Polichinelle à la guinguette de Vaugirard* [2]. Cette année, l'Opéra-Comique, dont Pontau avait obtenu le privilége, fut obligé de se restreindre aux pièces à la muette et en écriteaux. Il n'obtint grâce que pour quelques enfants, auxquels il fit jouer une pièce de sa façon intitulée *les Petits comédiens.* Au lever du rideau, il sollicitait l'indulgence du parterre pour cette troupe enfantine, et chantait le couplet suivant :

S'ils n'ont pas l'honneur de vous plaire,
Épargnez-les : c'est moi, messieurs,
Qui dois porter votre colère :
J'ai fait la pièce et les acteurs.

Peu de personnes savent que Favart a débuté par le théâtre des marionnettes. Sa première pièce, composée de société avec Largillière fils, est une parodie du *Glorieux* de Destouches, *Polichinelle comte de Paonfier* [3], jouée à la foire de Saint-Germain de 1732, au jeu de Bienfait. Celui-ci qui, grâce à Carolet, était devenu l'Atlas des théâtres de marionnettes, représenta encore à cette foire *Polichinelle-*

[1] Ces quatre pièces se trouvent dans le *Théâtre inédit de Carolet*, Soleinne, n° 3407.

[2] Soleinne, *Théâtre inédit de la foire*, n° 3399.

[3] *Théâtre inédit de Favart,* Soleinne, n° 3419.

Amadis[1], parodie en vers de l'*Amadis* de Quinault. L'année d'après, il donna deux pièces de Carolet à la foire Saint-Germain, *Polichinelle-Alcide ou le Héros en quenouille,* parodie de l'opéra d'*Omphale,* et *Polichinelle-Apollon ou le Parnasse moderne,* un acte en vaudevilles[2]. A la même foire les Marionnettes jouèrent une parodie de l'*Isis* de La Motte, intitulée *A Fourbe fourbe et demi ou le Trompeur trompé*[3]. Cette même année (1733), les marionnettes de Bienfait introduisirent à la foire Saint-Laurent un nouvel auteur, Valois d'Orville, avec un vaudeville intitulé *la Pièce manquée*[4]. Je trouve dans les portefeuilles manuscrits de M. de Soleinne *le Retour imprévu ou Arlequin faux magicien,* canevas avec couplets daté de 1733, *Apollon-Polichinelle*, parodie d'*Issée*, en trois actes, représentée à la foire Saint-Gemain de 1734, dans laquelle dame Gigogne, qui était revenue cette année fort à la mode, remplissait le rôle de Doris[5], et un vaudeville de circonstance, *la Prise de Philisbourg,* par Carolet, donnée par les marionnettes à la foire Saint-Laurent[6]. En 1735, Valois d'Orville fit représenter au jeu de Bienfait un nouvel acte en vers, *l'Impromptu de Polichinelle*[7].

L'arrivée à Paris d'un géant qui se montrait à la foire fut, cette année, pour les marionnettes de Bienfait, l'occasion d'une farce en un acte, *l'Ile des fées ou le Géant aux*

[1] Soleinne, *Théâtre inédit de la foire*, n° 3399.

[2] Voyez ces deux pièces dans le *Théâtre inédit de Carolet,* Soleinne, n° 3407.

[3] Soleinne, *Théâtre inédit de la foire,* n° 3400.

[4] *Théâtre inédit de Valois d'Orville*, Soleinne, n° 3412, avec la date de 1735.

[5] Pour ces deux pièces, voir Soleinne, *Théâtre inédit de la foire*, n° 3600.

[6] *Théâtre inédit de Carolet,* Soleinne, n° 3407.

[7] *Théâtre inédit de Valois d'Orville*, Soleinne, n° 3412.

Marionnettes; dame Gigogne faisait le personnage de la fée. A la foire Saint-Laurent, les marionnettes donnèrent *le Songe agréable ou le Réveil de l'Amour.* En 1736, on parodia au jeu de Bienfait l'opéra de *Thétis et Pélée,* sous le titre des *Amants peureux ou Polichinelle et dame Gigogne*, en trois actes. *Alzire*, applaudie pour la première fois sur la scène française le 17 février 1736, n'échappa point aux parodistes attitrés de Bienfait. J'ai sous les yeux le très-insignifiant canevas de cette critique anonyme, intitulée *la Fille obéissante*[1]. Dame Gigogne, ô profanation ! faisait le rôle d'Alzire ! Les marionnettes de Bienfait eurent les honneurs de cette foire avec *Polichinelle-Atis*, trois actes de Carolet, travestissement de l'opéra d'*Atis*[2]. Les portefeuilles de M. de Soleinne renferment le canevas d'une petite pièce, jouée le 23 juin de cette année par les marionnettes, intitulée *les Aventures de la foire Saint-Laurent.* Bienfait fit jouer à la foire Saint-Laurent suivante (1737), *Polichinelle-Persée,* parodie de l'opéra de *Persée,* trois actes en vers[3], avec un prologue de Carolet, intitulé *la Noce interrompue*[4], dans lequel le diable avait un rôle, ainsi que dame Gigogne et Ragonde, une de ses filles. En 1740, Bienfait servit aux habituées de la foire Saint-Laurent une parodie très-froide de l'opéra de *Pyrame, le Quiproquo ou Polichinelle-Pyrame*[5], et, à la

[1] Pour ces quatre pièces, voyez Soleinne, *Théâtre inédit de la foire,* n° 3400.

[2] *Théâtre inédit de Carolet,* Soleinne, n° 3407. La copie de M. de Soleinne est intitulée *Atis travesti.*

[3] Soleinne, *Théâtre inédit de la foire,* n° 3400.

[4] Le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* indique, *sous l'année* 1734, *la Noce interrompue*, parodie de l'opéra de *Pirithoüs,* dans laquelle Pirithoüs et Hippodamie étaient représentés par Polichinelle et dame Gigogne.

[5] Soleinne, *Théâtre inédit de la foire*, n° 3400.

même foire, un vaudeville plus amusant, *les Métamorphoses d'Arlequin*[1]. L'idée de cette bluette était assez piquante. C'était une revanche prise par les marionnettes contre une usurpation commise par le célèbre Arlequin de la Comédie-Italienne. Constantini s'était approprié, dans un de ses rôles, l'habit et les soubresauts de Polichinelle. A son tour, le Polichinelle de Bienfait essayait d'imiter la souplesse et l'allure féline d'Arlequin, ce qui ne lui était pas facile. A la foire Saint-Laurent, les mêmes marionnettes représentèrent *la Descente d'Énée aux enfers,* par Fuzelier et Valois d'Orville[2], parodie de la *Didon* de Lefranc de Pompignan, jouée pour la première fois le 21 juin 1734 et reprise cette année, 1740, avec plus de succès que dans la nouveauté. La copie, qui se trouve dans les portefeuilles de M. de Soleinne, indique qu'*Énée aux enfers* était précédé d'une harangue de Polichinelle, que je regrette beaucoup de n'avoir pu découvrir. Le même portefeuille contient un acte intitulé *Critique de la tragédie de Didon pour les Marionnettes*. La scène se passe chez Éliante; c'est une conversation qui rappelle (au mérite près) la *Critique de l'École des Femmes*. Cette bagatelle ne peut guère avoir eu d'accès que sur un théâtre de société, car alors on jouait souvent ainsi les marionnettes, comme on le verra bientôt.

Vers cette époque, deux anciens maîtres de marionnettes commencèrent à sortir de leur obscurité : Fourré, joueur en renom aux foires Saint-Germain, Saint-Laurent et Saint-Ovide, et Nicolet, dont nous verrons bientôt le fils faire passer au boulevard du Temple une partie de la vogue dont jouissaient les foires temporaires. En 1741, Nicolet père fit représenter à la foire Saint-Germain une pièce d'aventure,

[1] La copie de M. de Soleinne est intitulée *les Métamorphoses de Polichinelle*.

[2] *Théâtre inédit de Fuzelier,* Soleinne, n° 3405, 2.

dont le titre a l'air d'une nouvelle de gazette : *la Prise d'une troupe de comédiens par un corsaire de Tunis au mois de septembre* 1740. Le permis de représenter porte, avec la date du 28 février 1742, la signature de Crébillon. Ce mince ouvrage est-il resté un an à l'examen de la censure ? je ne sais ; toujours est-il prouvé, par cet acte remarquable que l'on avait, depuis quelque temps, astreint les canevas de marionnettes au visa des censeurs, ce qui peut expliquer la décadence que nous allons avoir à constater dans les productions de ce charmant théâtre, jusque-là si spirituel et si prospère. Il semble aussi que Nicolet avait eu la pensée d'apporter quelques innovations dans les habitudes de ce spectacle, et de s'affranchir de quelques-unes des lois qui étaient sa condition d'existence, car l'autorisation de M. de Sartine, libellée par l'auteur de *Rhadamiste,* porte : « Permis de représenter, à la charge de ne parler qu'avec le *sifflet de la pratique*[1]. »

On a pu remarquer que les parodies abondent dans le répertoire des marionnettes ; mais à la foire Saint-Germain de 1741, Valois d'Orville risqua, à l'occasion de *la Chercheuse d'esprit* de Favart, une innovation qui a eu beaucoup d'imitateurs : il donna sur le théâtre de Bienfait *Polichinelle distributeur d'esprit,* petite pièce qui n'offrait pas seulement, comme de coutume, la critique d'un ouvrage unique, mais une sorte de *revue* piquante des divers ouvrages joués pendant la saison. Il serait curieux que les marionnettes eussent créé un nouveau genre, les *pièces-revues*.

A la foire Saint-Germain de 1742, Nicolet attirait la foule par un acte de Valois d'Orville, *l'Une pour l'Autre,* parodie d'*Amour pour Amour,* tandis qu'un nouvel entrepreneur de marionnettes, Boursault, jouait en concur-

[1] Soleinne, *Théâtre inédit de la foire,* n° 3406.

rence, une petite pochade du même auteur, *Orphée et Eurydice*.

Sous la date de 1743, les portefeuilles de M. de Soleinne contiennent *Don Quichotte-Polichinelle,* parodie en trois actes du ballet de *Don Quichotte,* encore par Valois d'Orville, mais qui peut-être n'a pas été représentée. J'en voudrais pouvoir dire autant de *Javotte,* parodie de *Mérope,* que cet auteur eut l'irrévérence de faire jouer par les marionnettes de la foire Saint-Germain, cette même année[1]. Quelque temps après, Voltaire eut encore plus à se plaindre des marionnettes. En 1750, pendant les représentations d'*Oreste*, Polichinelle, toujours *le plus polisson des polissons de la foire,* se moqua effrontément de la manie qui commençait à s'emparer du parterre *d'appeler l'auteur* des tragédies nouvelles et de le faire paraître en personne, honneur assez équivoque qu'on avait infligé à l'auteur de *Mérope* lui-même, le jour de la première représentation. Cette fois, le compère pressait Polichinelle de lui faire *entendre* une de ses œuvres, et, après avoir applaudi une réponse fort incongrue, le compère s'empressait de demander *l'auteur ! l'auteur !* satisfaction que ne manquait pas de lui donner aussitôt Polichinelle, aux grands éclats de rire de l'assemblée[2].

A la foire Saint-Germain de 1744, les marionnettes de Bienfait représentèrent *Polichinelle-maître-maçon*[3], dont il ne reste qu'un *scenario* d'une page, et *Polichinelle-Gros-Jean*, parodie en un acte et en vers de l'opéra de *Roland.* La collection de M. de Soleinne contient à cette date deux pièces de Fuzelier, le vieil athlète des théâtres

[1] Voy. ces cinq pièces de Valois d'Orville dans son *Théâtre inédit*, Soleinne, n° 3412.

[2] Collé, *Journal historique*, t. I, p. 154.

[3] Soleinne, recueil 3400. Dans ce petit canevas, Polichinelle a pour femme Mme Catin

forains, jouées à la foire Saint-Laurent par les *comédiens de bois* (c'était le nom des marionnettes de Nicolet) : l'une est intitulée *la Ligue des Opéras,* farce en un acte ; l'autre, *Polichinelle-maître d'école,* parodie du ballet de *l'École des amans*[1]. Mais la verve de nos railleuses amies s'affaiblissait ; l'heure du déclin allait sonner.

§ III

DÉCADENCE DES MARIONNETTES. — PROGRÈS DE LA MÉCANIQUE. — PIÈCES A GRAND SPECTACLE

Ici je suis obligé de faire remarquer un changement notable qui s'opéra vers cette époque dans le répertoire des marionnettes. Nous allons voir l'esprit, l'invention, la malice diminuer chaque jour, et la recherche des effets et des surprises de la mécanique augmenter dans une proportion correspondante. Les affiches de Paris nous prouvent que ce n'est plus désormais que sur les pièces à grand fracas que Bienfait et ses rivaux fondaient l'espoir d'attirer la foule. Une annonce du 4 juillet 1746 est ainsi conçue : « *Le Bombardement de la ville d'Anvers* sera représenté sur le théâtre du sieur Bienfait, seul joueur de marionnettes de monseigneur le Dauphin ; c'est à la foire Saint-Laurent, dans le petit préau, au grand théâtre[2]. » Sous ces mots pompeux on cherchait à dissimuler la décadence. Bienfait ne change pas seulement le genre, il change le nom de son spectacle et lui en donne un plus ambitieux. Voici l'affiche du 14 août 1746, répétée tous les jours suivants : « *Les Comédiens-praticiens françois* du sieur Bienfait donneront

[1] *Théâtre inédit de Fuzelier*, Soleinne, n° 3405, 2.

[2] *Affiches de Boudet.*

Arlequin vainqueur de la femme diablesse (je lis sur une autre *vainqueur de la femme de son maître*), pièce en vaudevilles, ornée d'un magnifique spectacle, suivie de *la Prise de Charleroy ;* le tout précédé des bonnes marionnettes et *des Amusements comiques de Polichinelle*, qui mettra tout en œuvre pour mériter les bonnes grâces du public. »

Ce nouveau nom de *Comédiens-praticiens français* donné aux marionnettes tirait évidemment son origine de *la pratique*. C'était pour Bienfait un moyen de rehausser l'importance de ses acteurs de bois, dont la vogue était déjà déclinante, et de les distinguer de la troupe d'enfants qu'il faisait jouer concurremment avec eux, sous le nom de *Petits comédiens pantomimes* [1]. En 1747, son théâtre représentait tous les jours *la Descente d'Énée aux enfers*, qui n'était pas, je crois, le vaudeville où Fuzelier et Valois d'Orville avaient récemment parodié la *Didon* de Lefranc. Ce devait être plutôt une pièce à grandes machines, dans le genre de celles que Servandoni avait mises à la mode. Une annonce de l'année suivante déclare même cette prétention sans détours : « Le dix-neuf février 1748, *Assaut général de Berg-op-Zoom*, et vue du pillage de cette ville, spectacle brillant, *dans le goût de celui de Servandoni*, qui sera représenté sur le théâtre du sieur Bienfait, seul joueur de marionnettes des menus plaisirs de Mgr le Dauphin. » Alors, en en effet, commençait l'engouement pour les plaisirs qui ne s'adressent qu'aux yeux ; c'était le triomphe de la mécanique. On imitait, sous toutes les formes, les automates de Vaucanson, le flûteur, le canard, etc. ; on courait au joueur d'échecs de Kempel. Un Polonais, nommé Toscani, ouvrait, à la foire Saint-Germain de 1744, un théâtre pitto-

[1] Les mêmes, 27 juillet 1747, 20 et 27 février 1749. Ces enfants, suivant les annonces, étaient anglais ou italiens.

resque et automatique, qui semble avoir servi de prélude au fameux spectacle de M. Pierre : « On y voit, disent les affiches, des montagnes, des châteaux, des marines... Il y paraît aussi des figures qui imitent parfaitement tous les mouvements naturels, et, ce qu'il y a de plus surprenant, on y montre une tempête, la pluie, le tonnerre, des vaisseaux qui périssent, des matelots qui nagent, etc., etc. »

On annonçait de tous côtés de pareilles merveilles ; triste symptôme ! quand une fois on en est venu à rechercher les émotions purement matérielles, on descend vite sur cette pente et l'on ne tarde pas, comme les Romains du temps de Térence, à délaisser les plaisirs de l'imagination et de l'esprit pour courir aux combats de bêtes féroces. C'est ce qui ne manqua pas d'arriver. Ce goût ignoble a été, je rougis de le dire, plus répandu chez nous et plus vif qu'on ne le suppose généralement. Je transcris, entre un très-grand nombre de semblables pièces, celle que voici, datée du 7 avril 1748; on ne lira pas ce patois sanguinaire sans quelque surprise :

« A mort le beau, furieux, méchant et nouveau taureau !... Au faubourg Saint-Germain, rue et barrière de Sèvres... L'on ne peut assez exprimer la force de ce jeune taureau sauvage et intrépide pour la méchanceté ; ne connoissant personne, depuis près de trois mois qu'il est au combat. On ne peut non plus dire avec quelle intrépidité il défendra sa vie contre les dogues, qui le réduiront mort sur la place, quoique ce soit un des meilleurs combattants qu'il y ait eu depuis plusieurs années. Ce combat sera terminé par celui des ours et le nouveau et bon loup, qui tient collet contre les dogues... Le sieur Martin avertit le public qu'il a de l'huile d'ours pure, etc... [1]. »

Comme contraste, Paris fut à la même époque (1747)

[1] *Les affiches de Boudet; passim.*

atteint d'une inconcevable épidémie de puérilité sénile. Toutes les classes de la société s'éprirent d'une passion extravagante pour certains pantins de cartes peintes. Cette sottise visita même les provinces. Toutes les boutonnières, toutes les ceintures, toutes les cheminées se garnirent de ces brimborions ridicules. Le prix du moindre d'entre eux était de 24 sols. La duchesse de Chartres en paya un quinze cents livres, peint, il est vrai, de la main de Boucher[1]. La dépravation s'en mêla, et peut-être finit par discréditer cette fadaise. Qu'est-il resté de tout ce bruit absurde ? une fort sotte chansonnette :

Que Pantin serait content,
S'il avait l'heur de vous plaire !
. . . .
C'est un garçon complaisant..... etc.

Sachons gré, d'ailleurs, aux marionnettes d'avoir sifflé hardiment cette manie. Je suppose que c'est dans une pièce de L'Affichard, intitulée *Pantins et Pantines ou les Amusements spirituels des frivoles,* que se trouvent les vers suivants :

Que d'un peuple frivole et volage
Pantin soit la divinité ;
Faut-il donc s'étonner qu'il choisisse une image,
Dont il est la réalité [2] ?

L'année 1749, Bienfait fit jouer le *Mariage d'Arlequin et de Colombine* à la foire Saint-Germain. Cette même année suscita de nombreux concurrents à ses excellentes marionnettes. Les affiches du 18 février annoncent l'ouverture du nouveau théâtre des *Comédiens-praticiens* établi par Le-

[1] *Journal du règne de Louis XV*, t. III, p. 1, éd. de la Société de l'Histoire de France.

[2] On peut lire sur cette triste fantaisie quelques lignes sensées, insérées par d'Alembert dans l'*Encyclopédie*. Voy. le mot *Pantin.*

vasseur à la foire Saint-Germain, et la première représentation *des Réjouissances publiques ou le Retour de la paix*, en vaudevilles, avec *Arlequin-courrier*. Un peu plus tard, ces marionnettes jouèrent à la même foire une pantomime intitulée *les Fleurs*.

Le 13 février 1749, une nouvelle entreprise dirigée par Prévost débuta par « la *Revue générale des Houllans, commandés par le Maréchal de Saxe*, pièce honorée de la présence de leurs Majestés, monseigneur le Dauphin, etc., le tout en figures mouvantes, nouvelles par chaque escadron qui caracolent, suivi des *Amusements comiques de Polichinelle*. » Ce théâtre, situé rue de la Lingerie, ne tarda pas à se réunir à celui de Bienfait. Dès le 1er mai, les affiches annoncent la *Revue des Houllans* dans la salle des *Petits comédiens du Marais,* rue Xaintonge, près le boulevard ; c'était la nouvelle adresse et le nouveau nom des marionnettes de Bienfait, dont les affaires, malgré tous ces mouvements, et peut-être à cause de tous ces mouvements, semblaient de plus en plus décliner. Nous lisons, en effet, cette triste nouvelle dans les *Affiches de Paris* de 1750 : « On fait savoir qu'en vertu d'une sentence du Châtelet du 14 novembre, il sera procédé à la vente et adjudication d'une loge construite dans la foire Saint-Laurent, avec ses appartenances et dépendances, saisie sur le sieur Bienfait. » Nous le retrouvons pourtant, lui ou les siens dans les années suivantes, notamment en 1752, faisant jouer par ses marionnettes une pièce anonyme, *Arlequin au sabbat ou l'Ane d'or d'Apulée*[2]. Son fils avait encore un théâtre de marionnettes en 1767, et même en 1773, à la foire Saint-Germain[2].

[1] Je ne sais si cette pièce était la même que l'opéra-comique composé par Piron sous le titre de *l'Ane d'or d'Apulée* pour la foire Saint-Laurent de 1721.

[2] *Almanach forain,* 1773 ; in-18.

J'ai sous les yeux un petit acte en vers, daté de 1760, et portant le nom de Cadet de Beaupré, directeur du *Théâtre des Comédiens artificiels de Passy*. Il est intitulé *les Philosophes de bois*. Polichinelle et dame Gigogne y tiennent les premiers rôles. C'est une contre-partie très-effacée et nullement désobligeante de la comédie des *Philosophes*. Ce prétendu Cadet de Beaupré passe généralement pour le pseudonyme de Poinsinet de Sivry, ami et parent de Palissot. Il est donc très-probable que dans tout ce que la préface nous raconte des prétendues marionnettes de Passy, il ne faut voir qu'une revanche de mystification prise par Poinsinet sur le public.

CHAPITRE CINQUIÈME

FOIRES PERMANENTES. — DÉCLIN ET SUPPRESSION DES FOIRES TEMPORAIRES

§ I

MARIONNETTES SUR LE BOULEVARD DU TEMPLE. — FOIRES SAINT-CLAIR ET SAINT-OVIDE

Le rempart du Marais assaini en 1737 par l'établissement du grand égout, puis abaissé et planté, en 1768, de cinq rangées d'arbres, était devenu, sous le nom de *boulevard du Temple*, la promenade favorite des habitants du faubourg Saint-Antoine, de Popincourt et de la Grande-Pinte. Peu à peu, il s'éleva sur ce terrain fangeux des baraques, où les bateleurs habituels des foires Saint-Germain, Saint-

Laurent et Saint-Ovide furent autorisés à établir une sorte de foire permanente, à la charge de se réinstaller, pendant la durée des foires périodiques, aux places qu'ils y occupaient précédemment, obligation à laquelle ils furent tenus de se soumettre jusqu'à la loi du 13 janvier 1791, qui proclama la liberté des entreprises théâtrales.

Fourré fils qui envoyait, comme son père, des marionnettes aux diverses foires de Paris, fit, vers 1756, bâtir par Servandoni dont il était l'élève, un petit théâtre sur le boulevard, où, indépendamment de ses marionnettes, il exploita le genre des pièces à machines, mises à la mode par son maître, et qui attiraient la foule dans la grande salle des Tuileries. J'ai sous les yeux le programme d'une des pièces de Fourré, datée de la fin de juin 1759 : « *Junon aux enfers,* spectacle mécanique, comme ceux des anciens Romains, sur le grand théâtre *de la barrière du Temple*... » Suit l'analyse des deux actes, qui contiennent « l'histoire d'Athamas, d'après le récit d'Ovide. » Le programme se termine ainsi : « Pièce composée par le sieur Fourré, ancien décorateur de M. le comte de Clermont, ancien entrepreneur des nouveaux bâtiments du Temple, sous les ordres de monseigneur le Prince de Conti. »

En 1760, Fourré céda sa loge à Nicolet fils, dit Nicolet aîné, joueur de marionnettes comme son père et comme son frère[1]. Parmi les pièces de son répertoire, nous citerons *Arlequin amant et valet,* en trois actes et en prose. Après avoir occupé, pendant quatre ans, la loge de Fourré, il en loua une autre sur un terrain attenant, qu'il acheta en 1767, et où il éleva un assez beau bâtiment, malgré les difficultés que lui opposaient l'état du sol et le voisinage de l'ancien rempart, dont les nouvelles constructions ne pouvaient dépasser la hauteur. Il ouvrit

[1] Nicolet cadet continua le métier paternel jusqu'à sa mort.

cette nouvelle salle en 1769. Dès son arrivée sur le boulevard, Nicolet avait joint à ses acteurs artificiels des acteurs vivants de toutes sortes : à la porte, Paillasse avec ses parades ; au dedans, outre des danseurs de corde, les refrains de Taconnet ; de plus, quelques animaux savants, et surtout un singe égal en gentillesse à celui de Brioché. M. de Boufflers a composé, en son honneur, une assez jolie chanson. La devise de Nicolet était, comme on sait, *de plus fort en plus fort*, et il y a été fidèle. En 1772, ses équilibristes, mandés à Choisy, où était la cour, furent si agréables à Louis XV et à la comtesse du Barry, qu'il obtint pour eux le titre de *Grands danseurs du roi*[1], ce qui ne le délia pas, cependant, de l'obligation de garder ses marionnettes et de jouer aux foires, double chaîne qu'il porta jusqu'à la loi de 1791. Affranchi alors, l'établissement de Nicolet prit, le 22 septembre 1792, le nom de *Théâtre de la Gaieté*, qu'il a conservé jusqu'à nos jours, en dépit de l'emphase et des sanglots du mélodrame.

L'ancienne salle de Fourré, que Nicolet avait abandonnée en 1764, fut, quelques années plus tard, reconstruite et occupée par un autre joueur qui aspirait, comme Nicolet et ses confrères, à de plus hautes destinées. Audinot, auteur et chanteur de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne réunis, troupe lyrique où il tenait avec talent les rôles à *tabliers*, s'étant brouillé avec elle, la quitta à la clôture de 1767. Après s'être montré, l'année suivante, sur le théâtre de Versailles, il revint à Paris en 1769, et il loua à la foire Saint-Germain une loge, où il montra de grandes marionnettes qui attirèrent la foule, grâce à une

[1] Dans son ambitieuse impatience, Nicolet avait pris plusieurs fois ce titre de sa propre autorité, ce qui avait failli lui faire de très-mauvaises affaires avec la police. Voy. les *Mémoires secrets* de Bachaumont, année 1769.

innovation qui parut piquante. Ses *bamboches*, comme il les appelait, étaient des portaits fort ressemblants de ses anciens camarades de l'Opéra-Comique, Laruette, Clairval, madame Bérard et lui-même. Polichinelle, sous les traits d'un Gentilhomme de la Chambre en exercice, fut reçu avec presque autant de fous-rires que depuis *Cassandrino* à Rome. Après la clôture de cette foire, Audinot s'installa dans la salle de Fourré, qu'il avait fait rebâtir. Il continua d'y faire jouer et chanter ses comédiens de bois, pour lesquels J.-B. Nougaret écrivit plusieurs vaudevilles [1]; il y joignit quelques ballets d'action, un nain fort agréable sous le costume d'Arlequin, et quelques scènes à tiroirs, telles que *le Testament de Polichinelle*. Pour exprimer cette variété d'amusements qu'il offrait au public, il donna à son théâtre, en 1770, le nom d'*Ambigu-Comique*. Cependant, il substitua peu à peu à ses marionnettes des enfants qui jouèrent d'abord des pantomimes, puis des pièces accompagnées de quelques paroles et auxquelles il donna le titre bizarre de *pantomimes dialoguées*. Les gravelures dont ses auteurs attitrés, Plainchesne et Moline, n'étaient point avares, attirèrent chez lui la bonne et la mauvaise compagnie. Dès 1771, ce petit théâtre était, suivant Bachaumont, plus fréquenté — non pas que l'Opéra (c'eût été trop peu dire), mais que celui de Nicolet du temps de son singe. Les grands théâtres eurent beau réclamer le maintien de leurs priviléges, la cour et la ville intervinrent; les enfants d'Audinot continuèrent à babiller, à danser, à chanter, et l'autorité eut l'air de ne pas entendre [2]. C'est ce qu'avait

[1] *Spectacles des foires et des boulevards de Paris*, 1777, p. 162. Ce recueil nous apprend que J.-B. Nougaret avait déjà composé en 1767 *le Retour du Printemps ou le Triomphe de Flore*, un acte mêlé de vaudevilles, pour les marionnettes de Chassinet.

[2] *Mémoires secrets de Bachaumont*, 11 octobre et 17 décembre 1771.

demandé assez plaisamment le facétieux directeur dans un double calembour latin, inscrit en manière de devise sur le rideau de son théâtre : *Sicut infantes audi nos*. On sent à cette tolérance, que la loi du 13 janvier 1791 approchait.

D'ailleurs, plus la foire permanente établie sur le boulevard du Temple prenait de vie, de mouvement et d'éclat, plus décroissait l'importance des foires temporaires. En 1773, il y eut suppression de tous les spectacles à la foire Saint-Laurent et, pendant trois années, on n'y vit que quelques marchands de mousseline et de colifichets, un billard et une buvette[1]. Cette enceinte fut rouverte, cependant, en 1777, sous les auspices de M. Lenoir[2]; mais ce ne fut qu'un mouvement de reprise factice : la vie se retirait et se portait ailleurs. Quelques autres foires locales essayèrent, sans grand succès, de profiter de cette suppression. En 1773, la foire Saint-Clair, qui se tenait le long de la rue Saint-Victor, réunit plusieurs théâtres de marionnettes. Elle ouvrait le 18 juillet et durait huit jours. De son côté, la foire Saint-Ovide, qui avait eu lieu jusque-là sur la place Vendôme, entre la mi-août et la mi-septembre, fut transférée sur la place Louis XV. Nicolet aîné et ses confrères y transportèrent tous leurs jeux. En 1776, cette foire eut un certain éclat et fut prorogée jusqu'au 9 octobre. Il y parut plusieurs théâtres de marionnettes, entre autres les *Fantoccini italiens* et les *Fantoccini français;* mais je ne sais rien des pièces qui y furent représentées. L'année suivante, les *Fantoccini français* prirent un nom assez baroque. On a conservé cette annonce singulière : «Le sieur Second déclare qu'il offre cette année (1777) une nouvelle troupe de *Porenquins* ou de *Fantoccini français*[2]. Le

[1] *Spectacles de la foire*, etc., VIe partie, 1778, p. 24.

[2] *Almanach forain*, 1773, et *les Petits Spectacles de Paris*, 1786, p. 159.

nom de *porenquins* n'a pas fait fortune. Je n'en connais ni le sens ni l'origine. Une chose seulement me paraît évidente, c'est que les joueurs de marionnettes cherchaient de plus en plus à déguiser sous des périphrases et à rajeunir par des noms bizarres leur profession en décadence. C'est ainsi qu'il s'éleva en 1793, sous le titre de *Théâtre des Pantagoniens,* un spectacle de grandes marionnettes très-habiles pour les surprises. On cite, entre autres, les transformations d'un procureur dont chaque membre s'animait tour à tour pour former autant de clients. Les Pantagoniens jouèrent encore *le Grand festin de Pierre,* et à la foire Saint-Germain, dans une salle nouvellement bâtie, dite le *Théâtre de la République,* ils donnèrent *les Métamorphoses d'Arlequin* et *les Métamorphoses de Marlboroug ;* puis (les foires étant supprimées), ils allèrent se loger sur le boulevard du Temple. Enfin, en l'an VII, une troupe, dite des *Lilliputiens,* s'établit sous les galeries du Palais-Égalité, où elle n'est restée, je crois, que peu de temps.

§ II

MARIONNETTES AU PALAIS-ROYAL. — OMBRES CHINOISES

Vers 1784, un nouveau lieu de plaisir, une foire perpétuelle, plus élégante, plus choisie, plus aristocratique que celle des boulevards, avait commencé à faire appel à toutes les splendeurs de l'industrie et des arts, pour attirer la foule parisienne, et l'on peut dire européenne. Je veux parler des galeries construites par le duc de Chartres au Palais-Royal. Les marionnettes ne manquèrent pas à ce rendez-

[1] *Annonces et Affiches,* mars 1793.

vous de la mode. Dès le 28 octobre 1784, *les Petits comédiens de M. le comte de Beaujolais* (c'étaient de très-grandes marionnettes) ouvrirent leur salle, sous la direction de Gardeur et de L'Homel, par trois petites pièces, *Momus directeur de spectacle,* prologue, *Il y a commencement à tout,* proverbe en vaudevilles, et *Prométhée,* grande pièce mêlée de chants et de danses, musique de M. Froment. Ces mêmes *Petits comédiens* représentèrent assez longtemps avec succès *Figaro directeur de marionnettes*. En 1786, ces pantins furent remplacés par des enfants, qui faisaient les gestes sur la scène, tandis que de grandes personnes parlaient et chantaient pour eux dans la coulisse[1]. On joua de la sorte plusieurs opéras-comiques, composés par des musiciens distingués. Ces *Petits comédiens de bois de M. le comte de Beaujolais*, furent encore tirés un moment de leur oubli en 1810. Cette résurrection éphémère a été racontée par un spirituel contemporain : « A la fin de 1810, madame Montansier, dit Dumersan, fit débuter au Palais-Royal une troupe de danseurs de corde, et de *Puppi napolitani* (marionnettes à la mode napolitaine). Il y avait un directeur italien, qui s'étonnait de n'attirer que des enfants, tandis qu'en Italie les spectacles de ce genre sont suivis par des hommes de tous rangs et de tout âge... On admirait pourtant *Pulcinella*, que le directeur dirigeait lui-même et qui avait l'air d'un personnage vivant. Ce théâtre prit, un peu après (le 20 octobre 1810), le titre de *Théâtre des jeux forains*. L'ouverture se fit par un prologue de Martainville intitulé *La résurrection de Brioché*. Cette pièce fut jouée par les vieilles marionnettes *du comte de Beaujolais*, qui dormaient dans les greniers du théâtre depuis vingt ans. Ces automates, grands comme des enfants de huit ans et ha-

[1] *Petits Spectacles de Paris*, 1786, p. 13.

billés à la Pompadour, eurent néanmoins peu de succès[1]... »

Le 1er janvier 1785, *les Fantoccini* de M. Caron, qui, pendant quelques mois, s'étaient montrés sur le boulevard du Temple, s'établirent dans une salle au Palais-Royal, sous le nom renouvelé de *Théâtre des Pygmées*. Les deux pièces d'ouverture, d'une teinte trop uniformément mythologique, furent *le Nouveau Prométhée,* compliment ou prologue en un acte avec couplets, et *Arlequin protégé par Momus,* vaudeville en trois actes[2]. Caron conduisait lui-même ses marionnettes, parlait pour elles et composait presque tous les ouvrages qu'elles représentaient. Ces nouveaux *Fantoccini* ne ressemblaient nullement à ceux qu'on avait si bien accueillis à la foire Saint-Ovide de 1776, et qui avaient deux pieds de haut; ceux-ci, au contraire, étaient d'une petitesse extrême[3]. Ils ne paraissent pas avoir brillé longtemps; le genre s'épuisait : il fallait pour le ranimer une innovation profonde et complète; ce rajeunissement s'opéra par la popularité que ne tardèrent pas à obtenir les *Ombres chinoises*.

Ce divertissement, dont on rapporte généralement l'ori-

1 *Mémoires de Mademoiselle Flore,* t. I, p. 127 et suiv. Voy. encore le *Mercure* de novembre 1810, p. 35.— Les amateurs de curiosités ont recueilli quelques-unes de ces anciennes marionnettes. Dumersan, entre autres, possédait un vieux polichinelle, que l'on a gravé dans le *Magasin pittoresque* de 1834, p. 117, en lui attribuant à tort la date de 1722. Le costume de ce pantin est celui du règne de Louis XVI. On m'assure que M. Taylor, membre d'un comité de secours pour les artistes dramatiques, s'est trouvé en rapport avec un des derniers directeurs de marionnettes de la foire Saint-Laurent, qui conservait précieusement sa troupe de bois dans un coffre. Il consentit à l'ouvrir à l'ancien directeur de la Comédie-Française; mais ce brave homme, malgré sa détresse, refusa de se séparer, à aucun prix, de ses anciens et chers compagnons.

2 *Journal de Paris,* 2 juillet 1785.

3 *Petits Spectacles de Paris,* 1786, p. 191-192.

gine aux Chinois et aux Javanais, est du moins, sans aucun doute, un des divertissements favoris des Orientaux. Il est, d'assez longue date, connu en Italie et en Allemagne. Le baron de Grimm, qui, dans sa *Correspondance* de 1770, lui a consacré une page ironique, convient pourtant, l'ingrat! que, sous le nom de *Schattenspiel*, ce jeu avait singulièrement amusé et émerveillé son enfance. Le procédé mécanique en est des plus simples. On met, à la place du rideau d'un petit théâtre, une toile blanche ou un papier huilé bien tendu. A sept ou huit pieds derrière cette tenture, on pose des lumières. Si l'on fait glisser alors, entre la lumière et le papier, des figures mobiles et plates, taillées dans des feuilles de carton ou de cuir, l'ombre de ces découpures se projette sur le transparent et apparaît aux spectateurs. Une main cachée dirige ces menus acteurs, au moyen de tiges légères, et fait mouvoir à volonté leurs membres par des fils disposés comme ceux de nos pantins de carte. Ce n'est pas, comme on voit, de la *sculpture*, mais de la *peinture mobile*.

« Après l'Opéra français, dit avec persiflage le baron de Grimm, je ne connais pas de spectacle plus intéressant pour les enfants; il se prête aux enchantements, au merveilleux et aux catastrophes les plus terribles. Si vous voulez, par exemple, que le diable emporte quelqu'un, l'acteur qui fait le diable n'a qu'à sauter par-dessus la chandelle placée en arrière de la toile, et il aura l'air de s'envoler avec sa proie par les airs. Ce beau genre vient d'être inventé en France, où l'on en a fait un amusement de société aussi spirituel que noble; mais je crains qu'il ne soit étouffé dans sa naissance par la fureur de jouer des proverbes. On vient d'imprimer l'*Heureuse pêche* pour *les Ombres à scènes changeantes*. Le titre nous apprend que cette pièce a été représentée en société, vers la fin de l'année 1767... Il faut

espérer que nous aurons bientôt un théâtre complet de pareilles pièces [1]. » — Eh! pourquoi non? Dès 1775 (l'habile et dédaigneux aristarque ne croyait pas, sans doute, que sa prédiction s'accomplirait sitôt), un nommé Ambroise ouvrait un spectacle de ce genre, sous le nom de *Théâtre des récréations de la Chine*. On y voyait, suivant les promesses du directeur, « la voûte azurée et l'aurore s'annoncer par l'épanouissement des rayons d'un soleil levant... » La figure d'un magicien (c'était déjà probablement *Rotomago*) amusait beaucoup le public par des métamorphoses multipliées. Enfin, le programme finissait par cette remarque édifiante : « Les ecclésiastiques peuvent assister à mon spectacle sans aucun scrupule [2]. »

Au mois de juin de l'année suivante (1776), le même artiste alla montrer à Londres ses ombres mouvantes et ses machines. Le souvenir de ces représentations nous a été conservé. On voyait, entre autres *tableaux*, 1° une tempête, le tonnerre, la grêle assaillant la mer et plusieurs vaisseaux en détresse... 2° un pont, dont une arche est démolie et des ouvriers qui la réparent : un voyageur leur demande si la rivière est guéable, les ouvriers se moquent de lui et répondent par le fameux couplet, *les canards l'ont bien passée* [3]; le voyageur découvre un petit bateau, traverse la rivière et châtie les insolents : c'est, comme

[1] *Correspondance littéraire*, etc., 15 août 1770. t. VII. p. 49.

[2] *Spectacles des foires et des boulevards de Paris*, année 1776, p. 117.

[3] On trouve le couplet suivant dans une très-ancienne chanson intitulée *Dialogue du prince et du berger* :

LE PRINCE.

Passe-t-on la rivière à gué?

LE BERGER.

Les canards l'ont bien passé.
O lirenda, lirondé!

Cahier de chansons, veuve Oudot, 1718.

on voit, le fameux *Pont cassé,* la pièce classique des *Ombres chinoises,* vieux fabliau déjà en germe dans le *Dict de l'herberie,* qu'on peut lire à la suite des œuvres de Rutebœuf [1], et qu'il a plu à Cyrano de Bergerac d'insérer dans sa comédie du *Pédant joué* [2]; 3° un canal sur lequel nage et barbotte une troupe de canards; quelques chasseurs dans un bateau les tirent à coups de fusil (était-ce déjà la pièce de Guillemain devenue si célèbre, la *Chasse aux canards*?); 4° un magicien qui, par l'attouchement de sa baguette, fait subir à des hommes, à des animaux et à des arbres, les plus surprenantes métamorphoses. Le dialogue et les couplets de toutes ces pièces étaient en français; le spectacle se terminait par des danses de corde, et, comme toujours, par des marionnettes [3]. De retour à Paris l'année d'après, Ambroise montra, sous un autre nom, à peu près les mêmes pièces de mécanique maritime : la mer agitée, des vaisseaux en marche, des plages variées, des falaises, des oiseaux de mer, des pêcheurs et un jeune homme se balançant à une branche d'arbre au bord de la mer; c'est la première donnée du *Zéphire* de Prudhon [4].

Enfin parut Dominique Séraphin, qui a été chez nous le

[1] *Œuvres complètes de Rutebœuf,* trouvère du XIIIe siècle, publié par M. Jubinal; t. I, p. 473-474.

[2] Ces emprunts, faits par Cyrano à nos anciens trouvères, justifieraient, s'il en était besoin, le mot de Molière : « Je reprends mon bien où je le trouve. » Molière n'avait pas pillé Cyrano; tous les deux avaient bu à la même source.

[3] *Spectacles des foires et des boulevards de Paris,* 1778, p. 186-189. Le rédacteur de cet almanach nous apprend que le mécanicien Ambroise qui montra ce spectacle à Londres était un autre que l'Ambroise qui avait donné à Paris des représentations semblables l'année d'avant. Je crois que c'est une erreur — peut-être officieuse. — Je crains fort que ce pauvre et habile mécanicien ne fût alors obligé de cacher son nom pour échapper à ses créanciers.

[4] *Spectacles des foires et des boulevards de Paris,* année 1778, p. 12.

fondateur des *Ombres chinoises* perfectionnées. Cet ingénieux artiste, après divers séjours dans les provinces, vint s'établir à Versailles. Admis plusieurs fois à divertir la famille royale, il obtint pour sa petite scène, le 22 avril 1784, le titre de *Spectacle des Enfants de France.* Cette même année, il transporta son établissement sous les galeries du Palais-Royal, dans le local que lui ou ses héritiers ont occupé jusqu'en 1858. Séraphin ouvrit cette salle le 8 septembre. Dans une affiches du 19 août 1785, que l'on me communique, je vois, entre autres promesses et choses attrayantes offertes au public, *le Tableau du Palais-Royal*, *les Chaises parlantes*, et diverses *Métamorphoses.* Il termine par cet avis, qui rappelle son scrupuleux prédécesseur Ambroise : « Ce divertissement est fort honnête, et MM. les ecclésiastiques peuvent se le permettre. » J'ai sous les yeux une autre de ses affiches sans date, mais que je crois de 1799. Elle est vraiment originale ; c'est toute une scène entre le directeur des *Ombres chinoises* et un passant. D'abord, on aperçoit tout au haut la silhouette de Séraphin à mi-corps, qui se détache en noir sur le fond blanc de l'affiche, comme une de ses découpures. De son index allongé, il fait signe à un passant; puis, un dialogue est censé s'établir entre eux : « Un moment! Arrêtez-vous! Lisez-moi? — Séraphin, *aux lecteurs :* Des changements à vue, des décorations d'un joli goût embellissent mes Ombres chinoises... J'ai des marionnettes, mais des marionnettes qu'on prendrait aisément pour de charmants petits enfants ; il faut les voir, ainsi que la scène comique de *Gobe-Mouche.* — Un lecteur : Mais où est donc la salle de vos Ombres chinoises, Séraphin? Toutes les Ombres de Paris se disent *Ombres de Séraphin*, qu'on disait depuis longtemps voyageant chez les ombres. — Je n'ai, monsieur, pas encore été tenté de faire ce voyage. Je suis toujours le seul Séraphin. Pour me voir, n'allez ni à

Tivoli ni à *Idalie;* n'allez ni aux Capucins ni aux boulevards, encore moins à la *Veillée;* mais venez au Palais-Égalité, galerie de pierre, nº 121, où je suis fixé invariablement depuis dix-sept ans. Voulez-vous vous délasser? venez voir mes *Ombres chinoises.* Toujours jaloux de mériter votre approbation, chaque jour nous changeons de pièces..... »

En effet, rien de plus varié que le répertoire de Séraphin, et c'est surtout à ce mérite que ce théâtre a dû sa longue existence. Depuis son établissement, plusieurs écrivains de quelque valeur ont travaillé pour sa modeste scène. Entre les années 1785 à 1790, Dorvigny y a fait jouer *le Bois dangereux ou les Deux voleurs*, scène à la silhouette, en vers, *les Caquets du matin*, en prose, *le Cabriolet renversé*, scène de la halle[1]; en 1788, *Arlequin corsaire*, scène en prose et à la silhouette, qui devint l'année d'après *Arlequin corsaire patriote*[2]. Maillé de Marencourt, vers le même temps, donna *le Matelot*, scène épisodique en prose, *le Petit Poucet* et *Cendrillon*, pièces-féeries, chacune en trois actes. Plus récemment, vers 1807, le même auteur fit jouer *l'Enlèvement de Proserpine*, féerie mythologique, et *le Triomphe d'Arlequin.* En 1799, Gabiot de Salins composa *le Malade et le Bûcheron*, scène à la silhouette; mais, dans les dernières années du siècle, Guillemain fut, sans comparaison, le fournisseur le plus actif de ce théâtre et de plusieurs autres. « Il faisait le matin pour les Ombres chinoises, dit Dumersan, de petites pièces, dans lesquelles il y avait toujours une idée comique, qu'on lui payait 12 francs, qu'on jouait cinq cents fois, et qu'on joue encore. Le soir, il en écrivait pour les Jeunes-Artistes, le Vaudeville, les Variétés-Amu-

[1] Imprimé dans le *Théâtre de Séraphin*, t. I. p. 25-35.

[2] *Affiche* du 25 décembre 1790.

santes, etc. ; elles étaient plus littéraires, et, cependant, elles ne l'ont pas immortalisé comme sa *Chasse aux Canards*[1]. » Parmi les scènes à la silhouette qu'il fit pour le théâtre de Séraphin, on remarque *l'Entrepreneur de spectacle, la Mort tragique du Mardi-Gras,* en vers ; *le Gagne-petit* et, enfin, *l'Écrivain public*, qui pendant la Révolution devint *l'Écrivain public patriote.*

J'ai bien peur qu'au milieu du vertige de ces années sinistres, nos comédiens de bois n'aient participé, plus qu'on ne devait s'y attendre, à la fébrile effervescence des idées dominantes. Je ne veux pas insister sur cette phase délicate de leur histoire ; je transcrirai seulement quelques lignes significatives de Camille Desmoulins. Indigné de l'apathique indifférence des badauds de Paris en présence des hécatombes de chaque jour, *le Vieux cordelier* s'écrie : « Cette multitude égoïste est faite pour suivre aveuglément l'impulsion des plus forts. On se battait au Carrousel et au Champ-de-Mars, et le Palais-Royal étalait ses bergères et son Arcadie ! A côté du tranchant de la guillotine, sous lequel tombaient les têtes couronnées, et sur la même place, et dans le même temps, *on guillotinait aussi Polichinelle*, qui partageait l'attention de cette foule avide[2] ! » Ainsi le bourreau, qui, pendant deux cents ans, avait bien voulu se laisser bafouer et pendre par Polichinelle, prenait alors sa revanche. Il est probable que notre bouffon ne recommença ses drôlatiques prouesses qu'après le 10 thermidor ; mais passons vite. Je citerai, en raison de leur inoffensive singularité, les titres de deux pièces de ces temps néfastes. En 1790, les Ombres chinoises jouèrent *la Démonseigneurisation*, et en 1793, *la Fédération nationale.* Il faut

[1] *Mémoires de Mademoiselle Flore,* t. I, p. 42 et 43. Guillemain est mort en 1799.

[2] *Le Vieux Cordelier*, réimpression de 1834, p. 64.

avouer que ces deux sujets prêtaient peu à la silhouette, et durent médiocrement divertir le jeune et riant auditoire de Séraphin.

Mais s'il y eut des marionnettes terroristes, dont les tristes gaietés révoltaient, à si bon droit, Camille Desmoulins, il y eut aussi d'intrépides bateleurs dans le parti contraire. M. le marquis de Custine raconte qu'en 1794 sa mère, enfermée dans la prison des Carmes, y occupa la même chambrée que la femme d'un pauvre joueur de marionnettes. Elle et son mari avaient été arrêtés, disaient-ils, parce que leur Polichinelle était trop aristocrate, et qu'il s'était moqué du Père Duchesne en plein boulevard. Mais, ce qu'il y a de déplorable à dire, c'est que ces pauvres gens périrent ensemble sur l'échafaud [1].

Sous le Consulat, quand l'esprit et la gaieté eurent peu à peu recouvré leurs droits, un savant bibliothécaire et un excellent homme, M. Capperonnier, fit jouer, nous assure-t-on, quelques scènes à la silhouette. On lui attribue, entre autres, *l'Ile des perroquets ou Il ne faut pas se fier à la parole*. Ces distractions originales d'un homme grave devaient être des réminiscences des gaietés littéraires auxquelles il s'était trouvé mêlé avant 1789, dans la société des Lauraguais, des Paulmy et des La Vallière [2].

Le théâtre de Séraphin a fait, avec le consentement des intéressés, d'heureux et assez fréquents emprunts aux autres scènes. Ainsi *le Filleul de la fée*, conte bleu en deux actes, représenté en 1832 sur le théâtre du Palais-Royal, est devenu chez Séraphin, *l'Enchanteur Parafaragaramus*, féerie en trois actes. Plusieurs auteurs contemporains n'ont pas dédaigné cette petite scène ; entre autres,

[1] *Voyage en Russie*; t. I, p. 66 ; 3e édit. in-12.

[2] Je dois ces renseignements et plusieurs autres informations littéraires à M. De Manne conservateur de la Bibliothèque impériale.

Dumersan, qui a composé un prologue de réouverture après une clôture pour réparations. Enfin, une personne de la famille du fondateur, Mademoiselle Pauline Séraphin, a écrit beaucoup de scènes à la silhouette, et des pièces de marionnettes, dont elle accroît chaque jour le nombre. En résumé, les théâtres d'ombres chinoises et de marionnettes ont dans notre pays un grand avantage sur presque tous les autres spectacles : ce sont presque les seuls où nous n'apportions aucun esprit de contention et de critique, et où nous allions passer quelques moments avec la seule envie de nous amuser. Il serait bien à souhaiter qu'un homme de talent profitât de cette rare et bienveillante disposition du public, et prît là ses coudées franches, comme on les lui laisse.

N'oublions pas de mentionner, pour mémoire, que vers la fin du dernier siècle, les petites boutiques de marionnettes, repoussées du boulevard du Temple par les prétentions de leurs bruyants voisins, les Fourré, les Audinot, les Nicolet, allèrent demander un peu de paix et de silence aux ombrages alors nouveaux des Champs-Elysées. On sait quel succès ont obtenu là, pendant tout un siècle, Guignol et ses émules. Récemment, ces habiles artistes forains se sont rapprochés de leur bon peuple de Paris, et ont reçu une gracieuse hospitalité sous les quinconces des Tuileries. Il ne leur manquerait plus que de rentrer triomphants au cœur de leur vieille cité et de reconquérir le Pont-Neuf.

CHAPITRE SIXIÈME

MARIONNETTES CHEZ LES PRINCES ET DANS LE MONDE ÉLÉGANT

Il ne me reste, pour achever l'histoire des marionnettes en France, qu'à dire quelques mots de l'accueil qui leur a

été fait dans la bonne compagnie et chez les grands seigneurs et les grandes dames des XVIIe et XVIIIe siècles.

Tallemant des Réaux, dans une historiette qui se rapporte à 1650, raconte comme une chose tout à fait du bel usage, qu'une après-midi, le duc de Guise, petit-fils du Balafré, fit venir des marionnettes à Meudon, pour égayer une collation qu'il donnait à mademoiselle de Pons, sa maîtresse[1].

Un peu plus tard, nous avons vu les relations très-suivies du Dauphin, fils de Louis XIV, et de Brioché. Les marionnettes étaient alors un plaisir royal, que recherchaient, par imitation, la noblesse et la bourgeoisie. La Fontaine, dans sa fable de *la Cour du Lion*, ne nous a-t-il pas montré sa majesté lionne convoquant tous ses vassaux à une cour plénière,

. . . . dont l'ouverture
Devait être un très grand festin,
Suivi des tours de Fagotin ?

Vers la fin du grand siècle, dans une lettre en vers que le jeune prince de Dombes est supposé écrire à sa cousine, mademoiselle d'Enghien (qu'il appelait ordinairement *sa femme*), pour l'engager à venir à Versailles auprès de madame la duchesse du Maine, qui gardait le lit pendant une grossesse, il lui promet toutes sortes de plaisirs, et quels plaisirs !

Pour prix d'une action si belle,
Je vous promets Polichinelle[2] !...

Le rédacteur de cet attrayant billet était Malézieu, le Chancelier de la petite principauté, ou plutôt du jeune prince de Dombes. A ces fonctions surtout honorifiques Malézieu

[1] *Historiettes;* t. V, p. 340.
[2] *Divertissements de Sceaux,* t. Ier, p. 163.

joignait celles de membre de l'Académie française, de Surintendant du duc du Maine, et surtout d'ordonnateur très-actif de toutes les fêtes de la duchesse. Il fut l'âme de ces fameux divertissements de Sceaux, qui ont fourni deux volumes pleins de stances, de madrigaux, de pastorales et de comédies, fêtes de jour et de nuit, qui occupaient ou qui trompaient, dans cette mythologique retraite, la mobile imagination et les ambitieuses insomnies de la duchesse; mais dans ces deux volumes, remplis de babioles, il n'est rien dit d'un genre d'amusement qui a pourtant tenu une grande place dans les plaisirs de Sceaux : je veux parler des marionnettes. On les faisait venir de temps à autre, et l'on composait même exprès pour elles de petits dialogues, où l'esprit et la malice ne manquaient pas. Un de ces badinages, attribué à Malézieu, souleva en 1705 une véritable tempête. Je trouve dans le recueil manuscrit de chansons et de vers satiriques rassemblés par le comte de Maurepas, tous les bulletins de cette petite guerre littéraire. Une note du manuscrit nous apprend à quelle occasion tout ce bruit eut lieu. La duchesse du Maine ayant voulu, pendant l'hiver de 1705, avoir chez elle les Marionnettes, on composa quelques scènes *ad hoc*, où l'on tournait un peu en ridicule MM. de l'Académie française. Ceux-ci attribuèrent, avec assez de vraisemblance, ces malices à Malézieu et au duc de Bourbon, qui paraît y avoir fourré quelques traits peut-être un peu lourds. Aussitôt les épigrammes de pleuvoir sur le prince et sur l'académicien faux-frère. Elles remplissent, avec les répliques, plus de vingt pages in-folio du recueil de Maurepas. Le corps du délit et un dialogue dans le même goût intitulé *Scène de Polichinelle et du Voisin*, y figurent d'abord[1].

[1] *Recueil de chansons et de vers satiriques*, tome X, p. 349 et suiv. Cette drôlerie est imprimée dans un recueil intitulé *Pièces échappées du feu*, Parme, 1717, avec quelques-unes des épigrammes en réponse.

Ces parades sont écrites avec toutes les libertés que le genre autorise ; quoique composée de compte à demi par un académicien et un prince du sang, et représentée dans le salon de la duchesse du Maine, il nous serait, tant les mœurs changent ! bien difficile d'en citer deux phrases. Le fond de la seconde pièce est la prétention hautement déclarée par Polichinelle d'entrer à l'Académie. Il prouve la légitimité de ses droits au fauteuil par une foule de coq-à-l'âne amusants ; puis, il donne un échantillon burlesque de sa future harangue de réception ; enfin, il énumère certaines difficultés de langage qui lui causent quelque *crapule* (c'est-à-dire scrupule). Suit une liste de diverses locutions équivoques, sur lesquelles il désire avoir l'avis de MM. les Quarante, et qui n'ont pu, dit-il, avoir échappé à des nez tels que les leurs. Une de ces expressions dont il voudrait *purifier* le dictionnaire qu'élabore la docte Compagnie est celle-ci : « Entre deux selles le cul à terre. » Il propose *entre deux siéges* comme beaucoup moins incongru, et il pénètre très à fond dans la matière ; tout le reste est à l'avenant. On peut inférer d'une des épigrammes décochées contre Malézieu qu'il fut obligé de se tenir quelque temps éloigné des réunions de l'Académie. Il y reparut, cependant, à la réception de M. l'évêque de Soissons. Une autre pièce nous apprend qu'on priva Malézieu, tant que dura la brouille, du don que les Quarante étaient dans l'usage de se faire mutuellement de leurs ouvrages. Cette singulière punition appelait bien naturellement la raillerie ; on ne s'en fit pas faute.

Les marionnettes de Malézieu se montrèrent encore cette même année à l'hôtel de Trèmes, devant le duc de Bourbon. Elles représentèrent une petite espièglerie, où le Président de Mesmes, confrère de Malézieu à l'Académie française, fut quelque peu maltraité, ce qui donna lieu à de nouvelles hostilités. Dans toutes ces pièces, le nom de Brioché était la grosse injure que l'on jetait à la tête du Chancelier de Dombes.

Puisque j'ai commencé de parler des rapports de Polichinelle et de l'Académie, je dois signaler une autre pièce de vers placée dans le recueil de Maurepas sous la date de 1732. Elle est intitulée *Requeste du sieur Polichinelle à nosseigneurs de l'Académie françoise établie au Louvre*[1]. Ce que Polichinelle demande dans cette requête, ce n'est pas, comme en 1705, un fauteuil d'académicien ; il ne réclame que le droit d'assister aux séances, comme on venait de l'accorder aux acteurs de la Comédie-Française. Il faut convenir que notre ami Polichinelle est ici tout à fait dans son tort, et que ses railleries portent sur un acte qui n'avait rien que de très-convenable. Le 3 mai 1732, quatre jours avant la représentation de l'*Éryphile* de Voltaire, des députés de la Comédie-Française allèrent offrir aux membres de l'Académie l'entrée de leur théâtre, ce qui fut accepté avec l'approbation du roi. L'Académie, en retour de cette politesse, octroya aux Comédiens-français le droit d'assister à ses réunions. C'est à propos de cet échange de bons procédés, dont les effets subsistent encore aujourd'hui, que Polichinelle se mit à gloser fort à contre-temps, et, qui pis est, sans beaucoup d'esprit ; mais Polichinelle et les Comédiens-français se faisaient alors une guerre acharnée que le moindre incident ravivait.

Si les marionnettes parisiennes avaient diverti la jeune famille de Louis XIV à Saint-Germain, le même spectacle vint dans sa vieillesse essayer de dissiper les ennuis de sa cour. Seulement, les sujets de ces badinages ne furent pas toujours bien choisis. Au carnaval de 1713, les victoires du maréchal de Villars, qui, depuis quelques mois à peine, avait sauvé la France à Denain, parurent à Versailles pouvoir fournir aux marionnettes princières une agréable occasion de s'égayer à propos de quelques singularités du Ma-

[1] *Recueil de chansons et de vers satiriques*, t. XVIII, p. 151.

réchal. Madame de Maintenon, si discrète d'ordinaire, nous apprend, sur le ton de la plus parfaite indifférence, cet étrange procédé de la famille royale. Voici ce qu'elle écrivait à la princesse des Ursins, dans une lettre datée de Marly, le 27 février 1713 : « ... Madame la duchesse du Maine contribua fort aux plaisirs de Paris par les comédies, les bals et les mascarades qu'elle donne avec une grande magnificence. Les Marionnettes représentent le siége de Douai, les fanfaronnades de M. de Villars, et nomment tous les officiers par leurs noms. Tout le monde veut les voir. Le Maréchal lui-même y a été, entendant fort bien la plaisanterie. Madame la duchesse de Berry les a fait venir à Versailles... [1] »

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour !

Nous venons de dire que tout le monde se fit un plaisir de voir le vainqueur de Denain livré aux quolibets des marionnettes. Bien qu'incroyable, cela est très-vrai, et dûment confirmé par un touriste hollandais : « Il y a quelques ans, dit-il, qu'un de ces aventuriers (il parle des saltimbanques de la foire Saint-Germain) fut assez heureux pour que le maréchal de Villars, étant une après-midi à la foire, eût la curiosité d'entrer dans sa boutique, parce qu'on y représentait *la Victoire de Denain*. Tout le monde suivit l'exemple de ce seigneur ; et, comme la boutique ne pouvait pas les contenir tous à la fois, le maître des marionnettes fut obligé de répéter la même pièce cinq ou six fois au même soir [2]. »

Le goût des marionnettes, que nous avons vu tout à l'heure poindre dans les divertissements de Sceaux, resta

[1] *Lettres inédites de Madame de Maintenon et de Madame la princesse des Ursins*, t. II, p. 358.
[2] J. C. Nemeitz : *Séjour à Paris*, p. 175. Leyde, 1727 ; in-12.

longtemps en honneur dans cette cour spirituelle. Quelques vers de Voltaire nous apprennent qu'en 1746, le comte d'Eu, Grand-maître de l'artillerie, les y fit venir un soir et les dirigea lui-même avec succès. Voltaire, qui assistait à ce divertissement, prit à son tour la direction des pantins et improvisa ce compliment pour le comte d'Eu, au nom de Polichinelle :

Polichinelle, de grand cœur,
Prince, vous remercie ;
En me faisant beaucoup d'honneur,
Vous faites mon envie.

Vous possédez tous les talens ;
Je n'ai qu'un caractère :
J'amuse pour quelques momens ;
Vous savez toujours plaire.

On sait que vous faites mouvoir
De plus belles machines ;
Vous fîtes sentir leur pouvoir
A Bruxelle, à Malines ;

Les Anglais s'y virent traiter
En vrais polichinelles,
Et vous avez de quoi dompter
Les rempars et les belles [1].

La mode des marionnettes de société devint si générale au milieu du XVIII[e] siècle, que nous voyons Bienfait annoncer dans les Affiches « qu'il va en ville, en l'avertissant un jour devant [2]. » Alors mademoiselle Pélicier, célèbre actrice de l'Opéra, faisait une pension à un directeur de marionnettes pour lui jouer deux parades par jour ; ses camarades la raillaient de cette fantaisie et l'accusaient de vouloir se donner par là des airs de duchesse [3]. Je trouve, à la fin de la

[1] *Œuvres* de Voltaire, t. XIV, p. 393 et 394, édit. de M. Beuchot.
[2] *Affiches de Boudet,* 20 février 1749.
[3] *Le Colporteur,* p. 140.

copie de *Polichinelle à la guinguette de Vaugirard,* cette apostille que je crois de la main de Pont-de-Vesle : « Bon à jouer en société de marionnettes et y ajouter de nouvelles scènes [1]. » Les scènes *ajoutées* par de tels amateurs ne devaient pas être les moins égrillardes, à en juger par le canevas d'une de ces pièces destinées au huis-clos, *le Songe de Pierrot,* recueilli par M. de Soleinne [2]. Je vois dans la même collection le titre (mais le titre seulement) d'un autre canevas que je suppose avoir eu la même destination, *Polichinelle recruteur d'amour ou la milice de Cythère* [3]. François Nau, le chansonnier, a publié en 1758 un *intermède de marionnettes* [4], sans nom d'auteur, qu'on pourrait bien soupçonner d'avoir été composé pour une de ces réunions joyeuses.

Enfin, nous allons rencontrer les marionnettes dans un lieu où vous serez surpris, comme nous, de les voir admises, — à Cirey ! oui, au château de Cirey ! devant la sérieuse madame Du Châtelet et devant Voltaire, dans le temps même où la marquise commentait Leibnitz et où Voltaire mettait la dernière main à *Mérope !* C'est à une personne spirituelle, à madame de Graffigny, alors momentanément commensale de ces illustres hôtes, que nous devons de connaître ces détails intimes, dont elle faisait part à un de ses amis d'enfance, M. Devaux, lecteur du roi Stanislas.

« Voltaire, lui mande-t-elle (11 décembre 1738), a bu

[1] Portefeuilles manuscrits de M. de Soleinne, n° 3399.

[2] *Ibid.*, n° 3400. Le *Dictionnaire des Théâtres de Paris* annonce à tort, je crois, cette pièce comme représentée en public par les marionnettes.

[3] *Ibid.*, n° 3407. — Par compensation, on a fait, de notre temps, des pièces de marionnettes pour l'éducation de la jeunesse. Je ne citerai en ce genre que le *Théâtre des marionnettes* de Mme Laure Bernard, 1 vol. in-12, 1837.

[4] *Ibid.*, n° 3285.

à ta santé... Après le souper, il nous donna la *lanterne magique,* avec des propos à mourir de rire. Il y a fourré la coterie de M. le duc de Richelieu, l'histoire de l'abbé Desfontaines et toutes sortes de contes, toujours sur le ton savoyard. Il n'y avait rien de si drôle; mais à force de tripoter le goupillon de sa lanterne, qui était remplie d'esprit-de-vin, il le renversa sur sa main; le feu y prit, et le voilà enflammé. Cela troubla un peu le divertissement, qu'il recommença un moment après. » Et en *post-scriptum* : « On nous promet les marionnettes. Il y en a ici près de très-bonnes, qu'on a tant qu'on veut. » Le 16 décembre elle écrit : « Je sors des marionnettes, qui m'ont beaucoup divertie; elles sont très-bonnes. On a joué la pièce où la femme de Polichinelle croit faire mourir son mari en chantant *fagnana! fagnana!* C'était un plaisir ravissant que d'entendre Voltaire dire sérieusement que la pièce est très-bonne; il est vrai qu'elle l'est autant qu'elle peut l'être pour de telles gens. Cela est fou de rire de pareilles fadaises, n'est-ce pas? Eh bien? j'ai ri... Le théâtre est fort joli, mais la salle est petite. Un théâtre et une salle de marionnettes à Cirey! Oh! c'est drôle! Mais qu'y a-t-il d'étonnant? Voltaire est aussi aimable enfant que sage philosophe. Le fond de la salle n'est qu'une loge peinte, garnie comme un sofa, et le bord sur lequel on s'appuie est garni aussi. Les décorations sont en colonnades, avec des pots d'orangers entre les colonnes... »

Enfin, madame de Graffigny écrit le lendemain (huit heures du soir) : « Aujourd'hui comme hier, je sors des marionnettes, qui m'ont fait mourir de rire. On a joué *l'Enfant prodigue.* Voltaire disait qu'il en était jaloux. Le crois-tu? Je trouve qu'il y a bien de l'esprit à Voltaire de rire de cela et de le trouver bon. J'étais auprès de lui aujourd'hui. Que cette place est délicieuse! Nous en avons raisonné un peu philosophiquement, et nous nous sommes prouvé qu'il était

très-raisonnable d'en rire. Il faut avouer que tout devient bon avec les gens aimables. »

Presque à la même date, je trouve quelques lignes qui me frappent dans un *post-scriptum* ajouté par madame Du Châtelet à une lettre de Voltaire adressée à d'Argental. Elle lui parle de tous les travaux entrepris par Voltaire, puis elle ajoute : « Sa santé demande peu de travail, et je fais mon possible pour l'empêcher de s'appliquer. » Ces quelques mots ne nous donnent-ils pas l'explication du goût subit de madame Du Châtelet pour la lanterne magique et les marionnettes?

Quant au XIXe siècle si sérieux et si raisonnable, comme on sait, il ne faut pas y chercher d'aussi frivoles amusements. S'il arrive aujourd'hui par hasard que Polichinelle soit mandé dans un riche hôtel, ce n'est que pour une matinée ou une soirée d'enfants; mais des marionnettes comme celles de madame la duchesse du Maine, de la Pélicier ou de Cirey, il n'y en a plus d'exemples. On cite bien, sous l'Empire, quelques hauts fonctionnaires qui ont aimé ce divertissement, mais en plein air et *incognito*. On sait l'histoire de cet excellent chef d'administration, dont la bienveillance littéraire, approuvée de l'Empereur, avait réservé quelques emplois dans ses bureaux aux débutants de la littérature et de la poésie. Ayant adressé un jour un avis cordial à un de ses plus inexacts protégés, le jeune homme avoua à l'indulgent administrateur que s'il s'attardait tous les matins, c'est qu'il était obligé de passer devant Polichinelle, et que le charme l'arrêtait. « Eh! comment cela se fait-il? s'écrie le Directeur étonné, je ne vous y ai jamais rencontré[1]. » Mais François de Nantes (car c'est de ce galant homme qu'il est ici question, a-t-il jamais songé à faire venir chez lui Polichinelle et à y inviter le jeune Delatouche? J'en doute fort. Autre temps, autres plaisirs. Il y aurait, d'ail-

[1] Henri Delatouche : *Biographie pittoresque des députés ;* Paris, 1820.

leurs, peu de convenance à convier, par le temps qui court, nos financiers, nos représentants, nos sénateurs, nos grands hommes de lettres, voire nos diplomates, à une soirée de marionnettes. Une telle invitation ne serait pas correcte; elle risquerait trop de ressembler à une épigramme.

LIVRE SIXIÈME

LES MARIONNETTES EN ANGLETERRE

CHAPITRE PREMIER

MARIONNETTES DANS LES PAYS SEPTENTRIONAUX

§ I

NOUVEAUX CLIMATS. — NOUVELLES RACES.

Si je ne m'étais proposé en commençant cette étude que de rompre quelques lances courtoises en l'honneur des marionnettes, je pourrais regarder ma tâche comme surabondamment accomplie. Ou je me trompe fort, ou il est suffisamment prouvé que la Muse légère et badine qui préside à ce petit spectacle a occupé un rang assez distingué chez tous les peuples de race et de civilisation gréco-romaines, et qu'elle a même obtenu parmi eux, grâce à sa gentillesse, le pas sur plusieurs de ses fières rivales ; mais j'ai entrepris (qu'on me permette de le rappeler) moins de faire l'éloge de ce menu genre de drame que d'en tracer l'histoire sincère et détaillée. Mon travail se trouverait donc trop incomplet, si, après avoir exposé tout au long quelles ont été les destinées de mes gracieuses clientes dans les contrées du centre et du

midi de l'Europe, je négligeais de rechercher quelle place elles ont tenue dans les régions septentrionales, notamment en Angleterre et en Allemagne. Là, en effet, les mœurs, les races, le climat, le goût, tout diffère, et il n'y aurait pas à s'étonner qu'un divertissement qui suppose dans l'artiste qui nous le procure et dans l'auditoire qui s'y abandonne, une sensibilité d'organes et une souplesse d'imagination si promptes, n'eût point obtenu auprès de populations moins flexibles et sous le ciel plus rigide de Londres, d'Amsterdam, de Moscou ou de Berlin, autant de faveur qu'en Grèce, en Italie, en France et en Espagne.

Il n'en a, cependant, pas été ainsi, et je puis annoncer dès à présent, sans crainte d'être démenti par les faits qui vont suivre, que les peuples d'origine germanique et slave, qu'on regarde communément comme doués d'une trempe d'esprit plus ferme et plus sérieuse que la nôtre, ont accepté les données fantastiques de ce trompe-l'œil théâtral avec la même facilité crédule et la même docilité d'émotions que les peuples les plus impressionnables dont nous nous sommes occupés jusqu'ici. Oui, nous rencontrerons nos petits comédiens de bois aussi aimés, aussi choyés, aussi facilement compris sur les bords de la Tamise, de l'Oder et du Zuyderzée, du Danube et de la Vistule, qu'à Naples, à Rome, à Venise, à Paris ou à Séville. Nous aurons seulement l'occasion de remarquer que les Anglais et les Allemands ont quelquefois porté dans ce badinage un fonds de gravité qui est sans doute un trait de leur caractère national. C'est qu'en effet ce jeu, qui remonte au berceau de toutes les sociétés humaines, n'a pas été, à un jour fixe, introduit par les peuples méridionaux dans les contrées et chez les populations du Nord. Il est né spontanément sous toutes les latitudes, comme y est né le génie dramatique lui-même, et, par-là il est aussi, comme lui, physiologiquement universel.

Quant à l'Angleterre en particulier, le goût de ce genre de spectacle y est plus populaire qu'en aucune autre contrée. On ne trouverait peut-être pas un seul poëte depuis Chaucer jusqu'à lord Byron, ni un seul prosateur depuis sir Philip Sidney jusqu'à M. W. Hazlitt, qui n'ait déposé dans ses ouvrages des renseignements nombreux sur ce sujet, et n'y fasse sans cesse de fines et agréables allusions. Les écrivains dramatiques surtout, à commencer par ceux qui sont la gloire des règnes d'Élisabeth et de Jacques Ier, ont montré la plus parfaite connaissance du répertoire et de la mise en scène des marionnettes. Shakspeare lui-même n'a pas dédaigné de puiser dans ce singulier arsenal d'ingénieuses ou énergiques métaphores, qu'il met dans la bouche de ses plus tragiques personnages, aux moments les plus pathétiques. Je puis citer douze ou quinze pièces de ce poëte où se trouvent plusieurs traits de ce genre : *les deux Gentilshommes de Vérone* par exemple, *le Conte d'hiver*, la 1re partie de *Henri IV, la Méchante Femme mise à la raison, la Douzième Nuit, les Peines de l'amour perdu, le Songe d'une nuit d'été, Comment l'aimez-vous? Antoine et Cléopâtre, Hamlet, la Tempête, Roméo et Juliette, le Roi Lear*. Les contemporains et les successeurs de ce grand poëte, Ben Jonson, Beaumont et Fletcher, Milton, Davenant, Sffiift, Addison, Gay, Fielding, Goldsmith, Sheridan ont emprunté chacun aussi beaucoup de saillies morales ou satiriques à ce divertissement populaire.

Grâce à ce penchant des écrivains et surtout des dramatistes anglais à s'occuper de leurs actifs et féconds émules des carrefours, j'ai pu puiser à cette source des secours pour mon travail aussi agréables qu'inattendus. Privé, comme on l'est à l'étranger, de l'usage des pamphlets originaux, n'ayant à ma disposition que les œuvres des grands maîtres, qui sont sur les rayons de toutes les bibliothèques, il m'a suffi, chose étonnante ! de rapprocher les passages

que me fournissaient si abondamment ces écrivains d'élite, pour me former sur les marionnettes anglaises un ensemble de documents plus circonstanciés et plus complets, j'ose le dire, que ceux qu'ont rassemblés jusqu'à ce jour les critiques nationaux les mieux informés. C'est là, on l'avouera, un des effets les plus notables de la différence si profonde et si tranchée qui sépare les littératures dites romantiques des littératures plus sobres et plus circonspectes qu'on appelle classiques. Certes, un critique anglais ou allemand aurait beau étudier attentivement nos grands écrivains dramatiques, Corneille, Racine, Molière, Regnard, Crébillon, Voltaire, Marivaux même et Beaumarchais, il ne pourrait, j'en suis convaincu, recueillir de ces lectures, même à l'aide de l'induction la plus subtile, une suite d'observations assez substantielles et assez précises pour reconstituer, avec de tels matériaux, la moindre partie de notre petite ou grande histoire civile ou littéraire. Ce n'est point un reproche que j'adresse à nos grands écrivains, ni une critique que je fais de leur système, à Dieu ne plaise! ce n'est qu'un simple fait que je note au passage, et qui me paraît tout à fait propre à marquer nettement la nature diverse de ces deux poésies, dont l'une plane et se maintient dans une sphère de généralisation idéale et impersonnelle tandis que l'autre, plus particulièrement attentive aux singularités caractéristiques, plonge ses racines au plus profond et au plus vif de la réalité individuelle.

§ II

NOMS ANCIENS ET NOUVEAUX DES MARIONNETTES ANGLAISES

Le nom le plus généralement employé par les Anglais, depuis le XIVe siècle, pour désigner les marionnettes, est

puppet tiré soit du latin *puppa*, soit du français *poupée*, soit de l'italien *puppi*. Sa forme archaïque est *popet* et son diminutif *popelet*[1]. Chaucer s'est servi de ces deux vocables dans le prologue d'un des *Contes de Cantorbery* (*Prologue to the rime of sir Thopas*). Il suppose que le maître de l'hôtellerie où est rassemblé le cercle des conteurs lui dit :

« Approchez, ami, et levez le front gaiement ! Et vous, faites-lui place, car il est d'une aussi large encolure que moi. C'est une poupée qu'il ferait bon voir entre les bras d'une femme mignonne et jolie... »

This were a popet in arms to embrace
For any woman small and fair of face [2].

Ce mot, pris dans le sens propre de marionnettes, est d'un si fréquent usage dans les écrivains, même les plus graves, du règne d'Élisabeth, que je n'en citerai qu'un exemple, emprunté à Shakspeare. Dans la *Méchante femme mise à la raison,* un gentilhomme d'humeur fort positive prie un de ses amis de lui procurer une riche héritière en mariage, car « la fortune, dit-il, est le refrain de ma chanson d'amour. » Grumio, son valet, afin de rendre la pensée de son maître encore plus claire, ajoute :

« Vous le voyez, monsieur, il vous dit tout naïvement ce qu'il désire. Oui ; donnez-lui de l'or assez, et mariez-le à une marionnette, à une petite figure d'aiguillette [3] ou à une

[1] Geoffrey Chaucer ; *The Milleres tale;* v. 3254, p. 25 et 183, éd. de Tyrwhitt ; 1843.

[2] Id., *Canterbury Tales*, V, 1328-1400, éd. de Tyrwhitt, 1843. — *The Milleres tale, ibidem,* v. 3254, p. 25 et 183.

[3] Il y avait au bout des aiguillettes (suivant l'historien Mezeray) de petites têtes de mort sculptées.

octogénaire, à qui il ne reste plus une dent dans la bouche, ce sera pour le mieux, si l'argent s'y trouve[1].

Dans la *Tempête*, le magicien Prospero évoquant les esprits de l'air, ses dociles serviteurs, troupe invisible de sylphes nains, les appelle demi-marionnettes (*demi-puppets*) :

« Venez, êtres ambigus, demi-marionnettes, qui tracez, au clair de lune, des cercles magiques sur le gazon, où la brebis refuse de paître[2]... »

Ce nom convient à merveille, en effet, aux petits sujets de Prospero, qui agissent plus par son impulsion que par eux-mêmes.

Un autre nom ancien des marionnettes anglaises est le mot *maumet* ou *mammet*, qui, comme notre ancien vocable *marmouzet*, a eu originairement le sens d'idole[3]. On l'appliqua, par extension, aux figures de saints et de saintes qu'on exposait dans l'intérieur et aux environs des églises, puis, enfin, aux poupées mobiles, au moyen desquelles on représentait dans les foires des scènes de la Bible et du martyrologe. Cette expression se rencontre dans *Roméo et Juliette*, avec une nuance encore assez appréciable de sa primitive acception. Le vieux Capulet, outré de l'entêtement de sa fille à refuser la main du comte Paris, s'écrie dans le paroxysme de la colère :

« Pain de Dieu ! c'est à en perdre l'esprit. Le jour, la nuit, à toute heure, mon unique souci a été de la marier, et

[1] *The Taming of the shrew*, acte I, sc. II, et acte IV, sc. III. Shakspeare a encore placé heureusement le mot *puppet* dans *Antony and Cleopatra*, acte V, sc. II, et dans *Midsummer night's dream*, acte III, sc. II. Voy. aussi l'*Arcadia* de sir Philip Sidney, liv. II, p. 162, édit. in-fol° de 1605.

[2] *Tempest*, acte V, sc. I.

[3] Chaucer, *Canterbury tales : Poetical works*, p. 163, col. 2, l. 31.

quand je trouve un gentilhomme de bonne lignée, jeune, ayant de beaux domaines, voilà qu'une sotte mijaurée, une poupée gémissante, une niaise sainte-nitouche vient vous dire : Je ne veux pas me marier ; je ne puis aimer encore, je suis trop jeune[1]. »

L'Angleterre s'est servie, pendant la seconde moitié du XVIe siècle et toute la durée du XVIIe, d'une expression qui lui est particulière : je veux parler du mot *motion*, qui, au propre, signifie *mouvement*, et s'appliqua par extension à une poupée, soit automatique, soit mue par des fils, puis enfin à un spectacle de marionnettes, à un *puppet-show*. Nous trouvons un exemple remarquable de la première acception (celle d'automate) dans une comédie de Beaumont et Fletcher, intitulée *the Pilgrim*. Un jeune seigneur, contrefaisant le muet, s'introduit, au milieu d'une troupe de quêteurs, chez le père de sa maîtresse. Celui-ci, impatienté de ne pouvoir obtenir un mot de ce jeune homme, lui dit avec humeur : « Quel étrange quêteur vous êtes? Non, vous n'êtes qu'un automate (what country craver are you ? Nothing but motion), une marionnette habillée en pellerin... (A puppet pilgrim) [2]... »

Dans les *Deux Gentilshommes de Vérone*, Ben Jonson a employé dans le même vers le mot *motion* et le mot *puppet* dans le sens d'une représentation de marionnettes.

O excellent motion ! O exceeding puppet[3] !

Il joue encore sur ce sens figuré et sur le sens propre de

[1] *Romeo and Juliet*, acte III, sc. v. Le mot *mammet* a le même sens à peu près dans la 1re partie de *Henri IV*, acte II, sc. III.

[2] *The Pilgrim*, acte I, sc. II, et *Rule a wife and have a wife*, acte I, sc. II.

[3] *The Two Gentlemen of Verona*, acte II, sc. I.

mouvement dans une de ses meilleures pièces, *Every man out of his humour.* Avant le lever du rideau, il introduit dans la salle Asper, l'auteur supposé de la comédie qu'on va jouer, apostant près de la scène deux de ses affidés, auxquels il recommande d'écouter attentivement l'ouvrage et de tâcher surtout de bien juger l'effet qu'il va produire sur l'auditoire :

« Observez surtout, dit-il, si, dans cette rangée de spectateurs, vous ne remarquerez pas un *quidam* qui, pour se donner des airs de connaisseur, s'assied de la sorte, pose ainsi le bras, tire son chapeau de cette manière, crie, miaule, hoche la tête, frappe de la main son front vide et fait éclater sur son visage plus de mouvements (*motions*), qu'il n'y en a dans la nouvelle pièce *Londres, Rome et Ninive* [1]. »

Ailleurs, dans *the Silent Woman*, le même écrivain applique, avec une extrême bizarrerie, ce mot *motion* à deux idées tout à fait contraires, à l'idée de silence et à celle d'agitation. Le protagoniste de cette comédie est un M. Morose, que la liste des personnages nous fait connaître pour un gentilhomme qui n'aime pas le bruit. Il a pensé faire merveille en épousant une femme qu'il croyait muette et qui n'est ni muette ni femme. Épicène, en effet, comme son nom érudit l'indique, est un jeune homme vêtu d'habits féminins. Grande est la stupéfaction de M. Morose à la première parole qu'il entend sortir de la bouche de ce personnage : « O ciel ! vous parlez donc ? — Assurément, reprend celui-ci ; pensiez-vous, par hasard, avoir épousé une statue ou un automate (*a motion only*), ou une marionnette française (*french puppet*), dont un fil d'archal

[1] *Every man out of his humour; Works,* t. II, p. 19.

fait tourner les yeux [1], ou une idiote sortie de l'hôpital, qui se tient coite, les mains ainsi croisées, et vous regarde avec une bouche de carpe? » Et, en effet, la *silent woman* parle si bien et si haut, et fait un tel vacarme au logis, qu'au cinquième acte le malheureux ami du silence, assourdi et réduit aux abois, s'écrie dans son désespoir : « Vous ne savez pas quel supplice j'ai enduré pendant tout le jour! Quelle avalanche de contrariétés! Ma maison roule dans un tourbillon de bruit; j'habite un moulin à vent; le *mouvement perpétuel* est ici et non pas à Eltham. » L'auteur oppose par un badinage intraduisible les mots *perpetual motion*, pris dans le sens propre et ordinaire, aux *motions* tirées de l'Écriture sainte, qui avaient alors un si grand succès à Eltham, qu'on les y représentait sans discontinuer, du matin au soir [2].

A ces diverses façons de nommer les marionnettes, il faut en ajouter une dernière, qui présente une nuance encore différente. Dans le troisième acte de *la Tempête*, un vieux roi de Naples, jeté par un naufrage sur la plage d'une île enchantée, est accueilli par une musique étrange qu'exécutent des êtres invisibles. Une troupe de petits gnômes s'empresse de lui servir un splendide repas et forme autour de la table une danse muette entremêlée de gestes fantasques. « Quels sont ces êtres mystérieux? demande le roi surpris. — Que Dieu nous protége! reprend un autre

[1] Nous avons déjà noté ce témoignage que l'Angleterre rend ici au mécanisme de nos marionnettes, dont le mérite était bien reconnu à Londres en 1609. Jusqu'ici je n'ai pas trouvé (à cette date, 1609) un renseignement aussi positif dans les auteurs français.

[2] *Epicœne or the Silent Woman,* acte III, sc. II; *Works of Ben Jonson,* t. III, p. 406.—Peacham donne à une *motion* jouée à Eltham l'épithète de *divine*, probablement à cause du sujet qu'elle représentait. Ben Jonson parle encore des *motions* d'Eltham dans sa XCVII[e] épigramme. Voy. *Works,* t. VIII, p. 209.

naufragé, ce sont des marionnettes en vie (*a living drollery*) ! Je croirai désormais que la licorne existe, que le phénix n'est point une fable et qu'il y a en Arabie un arbre qui lui sert de trône[1]. » Ainsi, comme le remarque Steevens, le mot *drollery* signifiait proprement une farce jouée par des acteurs de bois (*by wooden machines*); la seule addition de l'épithète *living* suffit pour faire de ces petites personnes un phénomène non moins merveilleux que la licorne ou le phénix. Depuis le milieu du dernier siècle, on n'appelle plus *drolls* ou *drolleries* que les farces de tous genres que les bateleurs jouent en plein air dans les marchés.

En résumé, les Anglais ont eu, comme on voit, quatre mots qui répondent à autant d'espèces de marionnettes, *droll, puppet, mammet* et *motion.*

§ III

MARIONNETTES REPRÉSENTANT DES MYSTÈRES, DES MORALITÉS ET DES BALLADES (1562).

Les marionnettes, sorties des temples et devenues populaires, commencèrent en Angleterre, comme chez les autres peuples, par reproduire en miniature les Mystères, les Moralités et les *Miracle-plays* que les membres des diverses confréries représentaient en grande pompe aux jours solennels. L'immense avantage que les *motion-men* avaient sur

[1] *Tempest,* acte III, sc. III, et la note des Steevens. Voyez aussi une note très-développée de M. Gifford, dans *the Bartholomew Fair ; Works of Ben Jonson*, t. IV, p. 370. Cf. Beaumont and Fletcher, *Valentinian*, acte II, sc. II.

les joueurs de Mystères était de pouvoir, à peu de frais, promener leur léger théâtre de paroisse en paroisse, et montrer, à toutes les époques de l'année, et plusieurs fois par jour, leurs édifiantes et récréatives merveilles. Outre les scènes tirées de cette source, ils reproduisaient encore les personnages et les épisodes que la foule affectionnait le plus dans les *May-poles* et les *Pageants,* surtout les héros des ballades nationales, le roi Bladud, Robin Hood, la jeune Marianne et Little John. Ils montraient même en raccourci les géants tant applaudis dans les fêtes municipales, les danseurs moresques, et jusqu'aux *hobby-horses.* Plusieurs de ces divertissements n'ont même laissé d'autres traces de leur ancienne popularité que sur les théâtres de marionnettes. Hawkins remarque que, peu avant le temps où il écrivait, un More dansant une sarabande était un des agréments obligés des *puppet-shows*[1]. Quant aux géants, le duc de Newcastle, dans sa comédie *the humourous Lovers*, jouée en 1677[2], fait dire à un de ses personnages : « On s'est amusé à faire paraître, pour m'effrayer, un homme habillé comme un géant dans les jeux de marionnettes (*like a giant in a puppet-show*). » Le fameux cheval de Punch et ses ruades pourraient bien être aussi un souvenir de la cavalcade des *hobby-horses.*

Quand, au milieu du xve siècle, les confréries s'avisèrent, pour varier leur répertoire, de mêler aux *Miracle-plays* des Moralités, c'est-à-dire des pièces où figuraient les vices et les vertus personnifiés (procédé qui devait bientôt amener la comédie de mœurs et d'intrigue, comme les Mystères et les *Miracle-plays* ouvraient la voie au drame historique), les joueurs de marionnettes se hâtèrent de suivre encore en

[1] Hawkins, *History of music*, vol. IV, p. 388, en note.

[2] Et non en 1617, comme le dit M. Strutt, *Sports and pastimes of England.*

ce point l'exemple des confrères. Ils n'eurent besoin que de tailler dans le bois ou le carton une douzaine de nouveaux acteurs, *Perverse Doctrine, Gluttony, Vanity*, *Lechery, Mundus*, et ce personnage qui les résumait tous, *the Old Vice*, ou, comme on l'appelait aussi quelquefois, *the Old Iniquity*[1]. Ce personnage, sorte d'Arlequin grossier, descend des anciens mimes[2], était, dans toutes les pièces jouées par les confréries, le joyeux partner de maître *Devil* (le diable). Shakspeare, dans *Hamlet*, a tiré de ce bouffon des Moralités et des *puppet-shows* une allusion de la plus saisissante énergie. Au milieu des sanglants reproches qu'Hamlet adresse à sa mère, il déploie sous ses yeux un épouvantable portrait de Claudius :

« Un vil meurtrier, un serf ignoble, qui ne vaut pas la moitié de votre premier époux! un bouffon de cour (*a Vice of kings*), un coupeur de bourses qui a filouté la couronne et les attributs de la Justice! qui, rencontrant sous sa main le diadème, l'a volé et mis dans sa poche!... un royal paillaisse, vêtu de chiffons et d'oripeaux[3]!... »

Dans *la Douzième Nuit*, Shakspeare achève de peindre le caractère et le costume de cet ancien bouffon :

Like to the Old Vice
. . . .
Who with dagger of lath
Cries ah! ah! to the devil...

[1] Ben Jonson, *the Devil is an ass*, acte I, sc. I. *Works*, t. V, p. 13 et suiv.

[2] Le nom d'Arlequin n'apparaît en Angleterre que vers 1589, dans la dédicace d'un pamphlet attribué à Thomas Nash, *an Almond for a parrot* (Une amande pour un perroquet), que M. Malone rapporte à cette date. Voy. *Malone's Shakspeare, by Boswell*, t. III, page 198.

[3] *Hamlet*, acte III, sc. IV.

« Semblable au vieux Vice des Moralités, qui, armé d'une épée de bois, chante une belle gamme au diable[1]. »

A ceux qui douteraient que les théâtres de marionnettes aient représenté des *Morals*, j'apporterais le témoignage de Shakspeare. Le loyal comte de Kent, saisissant un émissaire de Goneril, la fille ingrate du vieux monarque, l'apostrophe en ces termes :

« L'épée à la main, misérable! Tu apportes des lettres contre le roi, et tu sers la révolte de cette présomptueuse marionnette, *lady Vanity*, contre la légitime royauté de son père. »

. . . Take *Vanity the puppet's* part against the royalty of her father[2].

On voit que *Vanity* ou *lady Vanity*[3], qui était un des personnages habituels des Moralités, figurait aussi dans les *puppets-shows*[4].

Quant aux titres des Moralités ou des *Miracle-plays* re-

[1] *Twelfth-Night*, acte IV, sc. II, et la note du docteur Johnson. Voy. *Malone's Shakspeare, by Boswell*, t. XI, p. 479 et note. — Ben Jonson arme aussi *the Old Iniquity* d'une épée de bois (*wooden dagger*) dans *the Devill is an ass*, acte I, sc. I; *Works*, t. V. p. 13 et 14.

[2] *King Lear*, acte II, sc. II.

[3] Voyez, pour cette dénomination, Marlow, *the Jew of Malta*, acte II; *a Select Collection of old plays*, t. VIII, p. 277. —Un mari jaloux, dans une des meilleures comédies de Ben Jonson, donne aussi à sa femme le nom de *lady Vanity*. *Valpone*, acte II, sc. III. Cf. *the Devil is an ass*, acte I, sc. I.

[4] M. Whalley, éditeur et commentateur de Ben Jonson, cite à l'appui de cette opinion un passage de l'*Alchimist*, où se trouvent ces mots : *A puppet with a vice*. Il s'agit dans cet endroit d'une marionnette mue par un ressort, *with a vice*, comme l'ont fait remarquer M. Farmer, cité par *Malone's Shakspeare, by Boswell*, t. XIX, p. 249, et M. Gifford (*Works of Ben Jonson*, t. IV, p. 41 et la note). Nous avons vu plus haut le crucifix de Boxley mu *with divers vices*.

présentés par les marionnettes anglaises pendant cette première période, nous n'en connaissons, à vrai dire, aucun avec certitude. Je crois, pourtant, pouvoir indiquer trois pièces religieuses qui me paraissent avoir dû être jouées en 1560 par les *puppet-shows*. Dans un pamphlet posthume de Robert Greene, publié l'année de sa mort (1592), sous le titre de *Greene's groat' sworth of wit bought a million of repentance* (les quatre sous d'esprit de Greene payés d'un million de repentirs, un vieux comédien se vante à Roberto (probablement Robert Greene lui-même) d'avoir été pendant sept ans interprète et directeur de marionnettes (*absolute interpreter of the puppets*) et d'avoir composé deux excellentes Moralités, *Man's wit* et *the Dialogue of dives*[1]. C'est à Shakspeare que nous devons l'indication de la troisième pièce. Dans *le Conte d'hiver*, le bandit Autolycus, qui s'est travesti pour commettre un mauvais coup, dit, en parlant de lui-même à quelqu'un qui l'interroge sans savoir qui il est :

« Oui, je connais ce vaurien : il a été conducteur d'ours et de singes, procureur et recors; puis, il a promené une boutique de marionnettes, et il montrait dans ses tournées *l'Enfant prodigue*[2]. »

[1] M. Payne-Collier, *History of English dramatic poetry*, t. II, p 272.
[2] *Winter's Tale*, acte IV, sc. II.

CHAPITRE DEUXIÈME

MARIONNETTES HIÉRATIQUES ET MUNICIPALES EN ANGLETERRE

§ I

LA STATUAIRE MÉCANIQUE ET LES MARIONNETTES DANS LES ÉGLISES.

En Angleterre, comme partout ailleurs, la sculpture mobile n'a pas manqué, dès son début, de prêter son prestige aux cérémonies du culte. Le crucifix à ressorts de l'abbaye de Boxley[1] n'a point été un fait isolé de superstition monastique. Jusqu'au moment de l'établissement du schisme de Henri VIII, le clergé catholique célébrait, dans toutes les églises de la Grande-Bretagne, les solennités de Noël, de Pâques, de l'Ascension, avec un appareil presque scénique (*in manner of a show and interlude*). On employait, dans ces occasions, de petites poupées mobiles (*certain small puppettes*). L'historien auquel nous devons ces détails raconte qu'il assista, vers 1520, à l'office de la Pentecôte dans la cathédrale de Saint-Paul, où il fut présent à la descente du Saint-Esprit, figurée par un pigeon blanc qu'on faisait sortir d'un trou pratiqué dans la voûte de la grande nef[2]. De semblables spectacles avaient lieu aussi dans les provinces. A Witney, grande paroisse du

[1] Voyez plus haut, page 55.

[2] Lambarde, *Perambulation of Kent*.

comté d'Oxford, le clergé représentait la résurrection de Notre-Seigneur, au moyen de statuettes à ressorts, qui figuraient au vif Jésus, Marie, les gardes du tombeau et les autres acteurs de ce drame sacré [1]; mais, depuis l'invasion du protestantisme, tous les rites dramatiques et jusqu'à la musique instrumentale, furent retranchés de la liturgie, afin de n'accorder aux sens que le moins possible. En effet, il y a toujours eu, comme je l'ai dit, dans la société chrétienne, deux écoles profondément divisées sur le degré d'influence qu'il convient d'accorder aux beaux-arts dans la célébration des rites. Toutes les sectes protestantes sont comme des rameaux issus de la plus austère et de la plus restrictive de ces deux écoles, et elles ont encore enchéri sur sa rigidité et sa sécheresse. Anglicans, luthériens, presbytériens, ont travaillé à l'envi, dans la mesure de leur rigorisme, à abolir ce que le catholicisme avait introduit ou toléré de cérémonies touchantes et sensibles. Quoique l'Église anglicane ait conservé dans son rituel beaucoup plus des anciens usages qu'aucune autre communion dissidente, elle a pourtant, sous la pression du puritanisme, repoussé des offices toutes les représentations figuratives que Knox, Cameron et leurs disciples qualifiaient bien injustement de momeries papistes (*papistical mummeries*). Je dis bien injustement, car si quelques-unes de ces pratiques pouvaient, en certains cas, détourner l'esprit des méditations pieuses, elles émanaient des goûts grossiers de la foule et de l'entêtement du bas clergé, contrairement aux défenses réitérées des évêques, des conciles et des papes.

On a peine à concevoir que les membres les plus éclairés de l'église anglicane aient partagé, sur cette question, tous les préjugés populaires. Le spirituel doyen de Saint-Patrice,

[1] Lambarde, *An alphabetical description of the chief places in England*, p. 459.

Swift lui-même, aveuglé par le préjugé, attribue dans son *Conte du tonneau*[1], à lord Peter (c'est le sobriquet irrespectueux qu'il donne au Pape) l'invention des marionnettes et celle des illusions d'optique (*original auther of puppets and raree-shows*). Le crayon du célèbre Hogarth a commenté ce beau texte dans une gravure intitulée *Enthusiasm delineated*, où l'on voit un jésuite en chaire, dont la soutane entr'ouverte laisse percer un bout d'habit d'arlequin. De chaque main il agite une marionnette; l'une représente le Père éternel, d'après Raphaël; l'autre Satan, d'après Rubens. Autour des parois de la chaire pendent six autres *puppets* de rechange, à savoir, Adam et Ève, saint Pierre et saint Paul, Moïse et Aaron[2].

Poussés par la fureur des nouveaux iconoclastes, non-seulement les épiscopaux expulsèrent des temples, mais détruisirent les anciens monuments de la statuaire mobile. Stow nous apprend que tel fut le sort du crucifix de Boxley, qu'on appelait le crucifix de grâces, et dont les yeux et la bouche se mouvaient par de certains ressorts (*with divers vices*). Le dimanche 24 février 1538, il fut montré au peuple par le prêcheur, qui était l'évêque même de Rochester, puis il fut porté à *Powle's cross*, et là démonté et brisé devant la foule ivre de joie[3].

[1] *The Tale of a tub*. Outre leur sens littéral, ces mots ont encore celui de *conte bleu*.

[2] Voy. *Hogarth illustrated* by John Ireland, t. III, p. 233, et les deux volumes de l'œuvre de Hogarth, grand in-folio. La planche dont je parle est une altération de celle qui est intitulée *a Medley*.

[3] *Annals or general Chronicle of England*, p. 575.

§ II

STATUAIRE MOBILE DANS LES MIRACLE-PLAYS ET LES PAGEANTS

Le drame religieux, exclu des temples par le schisme, se maintint longtemps encore sur les échafauds de plusieurs confréries fondées par les catholiques et continuées par les anglicans. Dans les Mystères et les *Miracle-plays* joués à Chester, à Coventry, à Towneley, etc., la statuaire mobile avait particulièrement pour emploi de rendre possible l'introduction de quelques personnages gigantesques de l'Écriture et des légendes, Samson, Goliath, saint Christophe, ou celle de quelques animaux monstrueux, tels que la baleine de Jonas, le dragon de saint George, etc., colosses que l'on représentait à l'aide de mannequins d'osier, qu'un homme placé dans l'intérieur faisait mouvoir avec adresse et à-propos.

D'autres grandes machines avaient aussi et ont conservé longtemps un rôle considérable dans les *pageants* municipaux ou populaires, tels que la procession annuelle pour l'élection du Lord-maire et les *May-games* [1]. Dans la première de ces solennités, on voyait défiler, entre autres divertissantes mascarades, quelques figures de géants fabuleux armés de pied en cap. A Londres, c'était Gogmagog et Corinœus, aujourd'hui immobiles sur leurs piliers de Guildhall [2]. Dans les *May-poles*, le cortége se composait, sui-

[1] On nommait indifféremment cette fête *May-game* ou *May-pole*. Elle avait, comme chez nous, pour but ou pour prétexte la plantation d'un arbre ou *Mai*.

[2] Ned Ward, dans son ouvrage intitulé *London's Spy*, appelle l'un de ces géants *Gog* et l'autre *Magog*. Voy. l'histoire de ces deux colosses dans le livre de M. William Hone, *Ancient Mysteries*, p. 241 e 262-276.

vant l'importance des lieux, d'un plus ou moins grand nombre de groupes qui avaient chacun leurs chefs, leurs danses et leurs chansons à part[1]. D'ordinaire, on voyait gambader en avant du cortége soit un Jack ou Jeannot, soit un Fou de ville en costume officiel, c'est-à-dire avec grelots, vessie, marotte et bonnet à oreilles d'âne. Puis, venaient les principaux acteurs des ballades nationales, Robin Hood, frère Tuck, Maid Marian, tous représentés (y compris la belle Marianne et ses compagnes) par de jeunes garçons vêtus comme l'exigeait leur rôle. Cette procession devait, pour ne rien laisser à désirer, offrir à l'arrière-garde plusieurs groupes particulièrement aimés du peuple, à savoir des danseurs moresques et certains grands mannequins qu'on appelait *hobby-horses,* chevaux d'osier à tête de carton, que des hommes cachés sous les plis de leurs longues housses faisaient marcher et caracoler[2]. Cette dernière partie des *May-games* fut constamment en butte à la violente réprobation des *precisians* ou protestants exagérés. Aussi, malgré l'affection du peuple, les *hobby-horses* furent-ils supprimés, vers le milieu du règne d'Élisabeth, comme un damnable débris du paganisme. Le regret populaire s'exhala dans une ballade satirique dont le refrain, devenu proverbial, a fourni à Shakspeare un des traits les plus poignants du sarcastique entretien d'Hamlet avec Ophélia, dans la scène qui précède la représentation accusatrice du meurtre du roi son père :

HAMLET.

L'homme a-t-il rien de mieux à faire en ce monde que

[1] On appelait ces chants *madrigals.* Voy. Nathan Drake, *Shakspeare and his Times,* t. I, p. 166.

[2] Les *hobby-horses* entraient dans le programme de plusieurs autres fêtes, notamment dans les jeux de Noël. Voy. la comédie de John Cooke, intitulée *Greene's tu quoque*, dans *a Select Collection of old plays*, édit. de 1825-1827, t. VII, p. 79, et note 37.

de se livrer à la joie? Voyez comme la gaieté brille dans les yeux de ma mère! Et, pourtant, il n'y a pas deux heures que mon père est mort!

OPHÉLIA.

Mais non, monseigneur, il y a deux mois.

HAMLET.

Si longtemps! Oh! alors que Satan porte le deuil! Moi, je vais me parer d'hermine. O ciel! mort depuis deux mois! et n'être pas encore oublié! A ce compte, on peut espérer que le souvenir d'un grand homme lui survivra la moitié d'une année; pourvu, cependant, qu'il ait fondé des églises, car autrement, par Notre-Dame! on ne pensera pas plus à lui qu'à la danse du *cheval de bois,* dont vous connaissez l'épitaphe; mais hélas! mais hélas! le *hobby-horse* est oublié [1].

Notons que, dans une comédie de Ben Jonson, *The Bartholomew Fair*, jouée en 1614, on voit les mots *hobby-horse* employés dans la simple acception de jouet d'enfant: « Achetez, ma belle dame, crie un marchand forain, achetez un beau cheval de bois (*a fine hobby-horse*) pour faire de votre fils un déterminé coureur, ou bien ce tambour pour en faire un soldat, ou ce violon pour en faire un virtuose. » Ce qui n'empêche pas un zélé puritain qui passe d'injurier le marchand, qu'il appelle un *publicain*, et de traiter par habitude l'innocent *hobby* « d'idole, de monstrueuse idole, d'insigne et damnable idole [2]. »

Après plusieurs alternatives de rétablissement et d'abo-

[1] *Hamlet*, acte III, sc. VI et la note de Steevens. Shakspeare fait encore allusion à cette complainte dans *Love's labour's lost,* acte III, sc. I.

[2] *The Bartholomew Fair,* acte III; *Works*, t. IV, p. 436 et 463, edit. de Gifford.

lition[1], la cavalcade des *hobby-horses* revint en grande faveur sous le règne de Charles Ier. On peut voir dans une pièce de W. Sampson, *The Vow breaker* (l'Homme qui a rompu son vœu), la peinture fort plaisante des laborieux exercices qu'était obligé de s'imposer le citadin qui, sous la housse traînante d'un palefroi d'osier, devait, aux jours de grandes fêtes, volter, trotter, galoper, ruer au naturel. L'auteur a peint d'une manière très-originale le désespoir d'un honnête bourgeois désigné pour ce rôle, et qui se voit menacé d'être supplanté dans cet honorable emploi, après s'être abruti à l'insupportable apprentissage de toutes les allures chevalines, et quand il pouvait, enfin, se flatter de savoir agréablement piaffer, se cabrer, ambler, hennir, secouer en cadence les panaches et les rubans de sa crinière, et faire sonner sa sonnette et ses grelots avec la justesse d'un carillon[2].

La préoccupation que causait naturellement une tâche aussi difficile a donné naissance à une expression qui est demeurée dans la langue anglaise, *It is his hobby-horse*[3],

[1] Dans sa déclaration du 24 mai 1618, le roi Jacques a compris la chevauchée des *hobby-horses* parmi les jeux permis les dimanche et fêtes après les prières. Voy. *Book of sports and lawful recreations after evening prayers and upon holy-days*, cité par Burton, *Anatomie of Melancholy*, p. 273, édit. d'Oxford, 1638. Cependant, la volonté royale ne prévalut pas contre le fanatisme. Dans *un masque* de Ben Jonson représenté trois ans après devant le roi, *The Gipsies metamorphosed*, on se plaint encore de l'absence des danseurs moresques et des *hobby-horses.*

[2] *The Vow breaker, or the fair maid of Clifton*, 1632. Le passage cité m'a été fourni par Nathan Drake, *Shakspeare and his Times*, page 170, note.

[3] Je trouve cette expression dans une lettre de John Dennis qui paraît se rapporter à l'année 1695 (*the Select Works of John Dennis*, t. II, p. 510); mais était-elle déjà usitée du temps de Shakspeare ? Je soumets ce doute à M. Benjamin Laroche, à propos de la manière dont il a rendu et annoté le passage d'*Hamlet* que j'ai traduit plus haut.

c'est son idée fixe, *son dada*, comme nous disons aussi familièrement. Au commencement de ce siècle, les Anglais nommèrent *hobby-horse* un jouet, qui se composait d'une planchette soutenue par un montant et deux roulettes, et qui était muni d'un ressort, à l'aide duquel on pouvait le mettre en mouvement et le diriger. Une passion effrénée pour ce jeu puéril s'empara, il y a trente ans, des citoyens de la Grande-Bretagne de tous les âges et de tous les rangs. En 1819 et en 1820, ces petites manivelles sillonnaient les allées de tous les parcs d'Angleterre. La caricature s'exerça largement, comme on peut le croire, sur cette *hobby-manie*. Princes et ministres, tories et whigs, furent représentés enfourchant chacun leur *hobby*. M. Thomas Wright a publié, comme échantillon des plaisanteries pittoresques qui accueillirent ce caprice, une caricature qui représente l'impétueux duc d'York (*the military episcopal duke of York*) précipitant son fougueux *hobby* sur la route de Windsor, à la poursuite de la réduction de la liste civile, dont il prélevait, pourtant, une assez jolie part[1].

CHAPITRE TROISIÈME

MARIONNETTES DEPUIS 1562 JUSQU'A LA RÉPUBLIQUE. — DEUX CONTEMPORAINS DE BRIOCHÉ

Le cadre restreint du répertoire des *puppet-shows* s'agrandit naturellement lorsque le théâtre régulier s'établit en Angleterre. La grande révolution qui s'est opérée dans

[1] Thomas Wright, *The England under the house of Hannover, illustrated from caricatures and satires of the day;* 1848, t. II, p. 460.

le goût européen et qu'on a nommée la renaissance a eu lieu pour le théâtre anglais vers 1562[1]. Alors, aux *morals*, aux *masques*, aux *interludes*, qui avaient été en faveur sous Henri VIII, Édouard VI et Marie, vint se joindre une foule de nouvelles sortes de drames, *tragedy*, *comedy*, *history*, *pastoral, pastoral-tragical, comical-pastoral*, en un mot, toutes les formes de divertissements scéniques que Polonius énumère si pédantesquement dans *Hamlet*. Alors aussi les *puppet-players* ne tardèrent pas à exploiter ces nouveaux genres. A l'exemple des enfants ou écoliers de Saint-Paul, de Westminster, de Windsor, de la chapelle de la reine, et des *servants* des comtes de Leicester, d'Essex, de Warwick, de lord Clinton, etc., qui, sans cesser de jouer, à certains jours, des *Miracle-plays* et des *Morals*, offraient quotidiennement au public des pièces tirées de l'histoire ancienne ou nationale, les *puppet-players* se composèrent un double répertoire, l'un religieux, l'autre profane. Parmi les pièces de la première catégorie dont le souvenir a survécu, je puis citer *Babylone*[2], *Jonas et la baleine*, *Sodome et Gomorrhe, la Destruction de Jérusalem*[3], et la plus célèbre de toutes les *motions* de cette époque, *the City of Niniveh*[4]. Cette dernière, si j'en crois un

[1] Cette année 1562, fut jouée devant la reine, à Whitehal, *Gorboduc*, première tragédie anglaise, composée dans la forme antique et avec des chœurs. Il n'est, cependant, pas certain qu'un drame sur le sujet de *Romeo and Juliet* ne soit pas antérieur.

[2] Voyez pour cette pièce Anthony Brewer, *Lingua or the combat of tongue and the five senses for superiority,* acte III, sc. VI. Dans cette espèce de Moralité, représentée au collége de la Trinité à Cambridge, Olivier Cromwell, alors bien jeune, joua le rôle d'un des sens, celui du *toucher*.

[3] Ben Jonson, *Every man out of his humour,* acte II, sc. I, et *The Bartholomew Fair,* acte V, sc. I.

[4] Beaumont and Fletcher, *Wit at several weapons,* acte I. — Cowley, *Cutter of Coleman street,* acte V, sc. IX. — J. Marston, *The Dutch Cour-*

compliment un peu équivoque que lui adresse un dramatiste contemporain, présentait une suite de tableaux (*sights*), peut-être plus faits pour plaire aux yeux qu'à l'esprit [1]. Quant aux pièces sur des sujets profanes, Ben Jonson nous en a fait connaître deux, *Rome* et *Londres*, qu'il associe à *Ninive*, et qui offraient probablement, comme celle-ci, un spectacle plus pittoresque que dramatique [2].

Après avoir vu les *motion-men* s'approprier sans scrupule les passages les plus saillants des Mystères et des Moralités, on ne s'étonnera pas qu'ils usassent de la même liberté à l'égard des premières œuvres du théâtre régulier. « J'ai vu, dit un des personnages d'une vieille comédie, toutes nos *histoires* (c'est-à-dire toutes nos *chronicle-plays*) jouées par les marionnettes [3]. » En effet, les pièces tirées de l'histoire nationale attiraient particulièrement la foule. *Lanthorn Leatherhead* (Lanterne Tête-de-cuir), un excellent type de *puppet-player*, que Ben Jonson a introduit dans la *Foire de Saint-Bathélemy*, se rappelant les plus beaux succès qu'il a obtenus dans sa carrière, s'arrête avec complaisance sur les *chronicle-plays* :

« Oui, dit-il, *Jérusalem* était une superbe chose, et *Ninive* aussi, et *la Cité de Norwich* [4], et *Sodome et Go-*

tesan et *Every woman out of her humour*. — Pour ces deux derniers ouvrages voy. *Malone's Shakspeare, by Boswell*, t. II, p. 449.

[1] *Lingua*, acte III, sc. VI

[2] *Every man out of his humour*; — *Works*, t. II, p. 19, ed. Gifford.

[3] M. Gifford cite ce passage sans indiquer dans quelle ancienne pièce il l'a trouvé. Voy. *The Works of Ben Jonson*, t. IV, p. 532 et note.

[4] Norwich a été brûlée du temps des Danois, forcée de se rendre à Guillaume le Conquérant, par la famine et, enfin, ruinée par la révolte de Kett, le tanneur de Windham, sous Édouard VI. Je ne sais laquelle de ces catastrophes a fourni le sujet de la *motion* mentionnée par *Lanthorn Leatherhead*.

morrhe, avec l'émeute des apprentis et le saccage des mauvais lieux au mardi-gras! mais *la Conspiration des poudres!* c'est là ce qui faisait pleuvoir l'argent dans la caisse! Je prenais dix-huit à vingt *pence* par personne, et je donnais neuf représentations dans une après-midi. Non, rien ne nous réussit mieux que les pièces tirées de nos troubles domestiques; ces sujets sont aisés à comprendre et familiers à tous [1]. »

Dix-huit à vingt *pence* d'entrée était un prix considérable et exceptionnel, car notre ami Lanterne nous apprend lui-même que le taux habituel des places aux *puppet-shows* était beaucoup moins élevé. Avant l'ouverture, il fait annoncer et tambouriner le spectacle (aujourd'hui on se sert de la trompette), et il place à la porte un gaillard aux poumons robustes qui se met à crier : « Entrez, messieurs, entrez! c'est deux *pence* par personne, deux *pence!* un excellent jeu de marionnettes! le meilleur jeu de marionnettes qu'il y ait dans toute la foire! »

Cependant, les *motion-men* ne se sont pas contentés de jouer des *chronicle-plays;* ils ont porté leur ambition plus haut : ils ont voulu représenter des tragédies proprement dites. Dekker, contemporain de Shakspeare, nous dit en propres termes qu'il a vu *Julius Cæsar* et *le Duc de Guise* joués par les marionnettes (*acted by mammets*) [2]. Son témoignage est confirmé par celui de deux écrivains du même temps, John Marston et l'auteur inconnu d'une comédie intitulée *The Woman out of her humour*. On se demande tout d'abord quels étaient ce *Duc de Guise* et surtout ce *Julius Cæsar*. Il est probable que la première

[1] *The Bartholomew Fair*. acte V, sc. I.

[2] M. Gifford (*Works*, etc., t. IV, p. 532) et l'auteur de *Punch and Judy* enregistrent cet important témoignage de Dekker, mais sans indiquer, ni l'un ni l'autre, le titre de l'ouvrage où ils l'ont trouvé.

de ces *tragical puppet-plays* était prise en partie du drame de Christophe Marlow, *The Massacre of Paris, with the death of the Duke of Guise.* Quant au *Julius Cæsar*, l'éditeur de *Punch and Judy* n'hésite pas à croire que c'était la tragédie de Shakspeare; mais cette opinion, qui, d'ailleurs, n'aurait en soi rien d'invraisemblable, est renversée par une impossibilité chronologique. C'est dans *The Dutch Courtesan*, comédie imprimée en 1605 que Marston fait mention du *Jules César* des Marionnettes, et la tragédie de Shakspeare n'a paru au plus tôt sur la scène qu'en 1607[1]. Il est donc certain que le *Jules César* des *puppet-shows* n'a pu être emprunté que d'une des pièces, en assez grand nombre, composées sur ce sujet avant Shakspeare[2], peut-être de celle qui fut représentée devant Élisabeth le 1er janvier 1563, et dont les curieux ont gardé le souvenir, comme du premier drame anglais dont le sujet ait été fourni par l'histoire romaine. Dans tous les cas, et quelle qu'ait été cette pièce, elle n'a pu être appropriée à un *puppet-show* que par extraits, puisque *Lanthorn Leatherhead* vient de nous apprendre que les joueurs de marionnettes donnaient alors jusqu'à neuf représentations de la même pièce en une soirée.

Cette irruption des *puppet-players* dans le répertoire classique blessa vivement l'amour-propre et les intérêts des auteurs et des comédiens. Aussi n'ont-ils laissé échapper aucune occasion de déprécier leurs présomptueux émules. C'est même dans les railleries qu'ils leur lancent sans cesse que nous avons recueilli nos meilleures et nos plus sûres informations. Les vieux *motion-men* eux-mêmes, habitués à faire agir et parler les personnages de la Bible et les

[1] *Malone's Shakspeare, by Boswell*, t. II, p. 449.

[2] On trouvera la liste de ces pièces dans l'avertissement qui précède le *Julius Cæsar* de Shakspeare, édition de M. Boswell, t. XII, p. 2.

héros bien connus des ballades nationales, durent se montrer peu favorables à cette innovation. Ben Jonson qui, dans *la Foire de Saint-Barthélemy*, a, comme on l'a vu, mis si plaisamment en scène un joueur de marionnettes de la vieille école, nous le montre fort contrarié de cette invasion du pédantisme dans les *puppet-shows* : « On met aujourd'hui, remarque-t-il, beaucoup trop de science dans cette affaire, et j'ai grand'peur que cela n'amène la ruine de notre métier[1]. » Dekker, qui nous a fait connaître, en s'en moquant, les emprunts faits par les *puppet-players* au répertoire tragique et comique, n'était pas non plus tout à fait désintéressé dans la question. Cet écrivain, aussi besoigneux et plus spirituel que notre Colletet, est soupçonné d'avoir écrit plus d'une *drollery* et d'un prologue anonymes, à la demande des *motion-men* de Smithfield et de Fleet-Bridge, et il ne pouvait, par conséquent, voir sans quelque déplaisir ses patrons prendre l'habitude de se pourvoir d'une besogne toute faite dans les drames applaudis au *Globe* ou au *Phœnix*[2].

Ben Jonson, pour achever de jeter le ridicule sur les *puppet-players* qui se lançaient dans les voies tragiques, nous fait assister, dans le cinquième acte de *The Bartholomew Fair*, à une de ces représentations burlesquement classiques. Voici l'affiche du chef-d'œuvre, que lit un amateur avant d'entrer dans la petite salle de maître Lanterne : « Ancienne-moderne histoire de Héro et de Léandre, ou la pierre de touche de l'amour, avec un vrai combat d'amitié entre Damon et Pythias, deux fidèles amis de Bankside[3]. »

[1] *The Bartholomew Fair*, acte V, sc. I.

[2] John Davies a lancé quelques épigrammes contre un certain *Dacus*, réduit à écrire pour les marionnettes, et que M. Gifford croit être Dekker. — *Works of Ben Jonson*, t. IV, p. 363 et note.

[3] *Bankside* est un quartier de Londres sur la rive méridionale de la

On voit que, pour complaire aux amateurs insatiables de l'antiquité grecque, Lanterne Tête-de-cuir a pensé ne pouvoir mieux faire que d'accoupler et d'amalgamer deux de ces sujets héroïques, pensant que ce qui abonde ne vicie pas. Le dialogue tient et au delà tout ce que l'affiche promet de coq-à-l'âne et de confusions baroques. Chose singulière! nous avons vu à Paris, pendant tout le XVIIIe siècle, les marionnettes des foires Saint-Germain et Saint-Laurent parodier nos meilleures tragédies, y compris *Alzire* et *Mérope*, tandis qu'à Londres, en 1614, un des plus illustres dramatistes, un homme qui recevra bientôt le titre de poëte lauréat, parodiait, sur un théâtre de premier ordre, les *puppet-plays* de la foire! Étrange interversion des rôles! d'ailleurs, tout à l'avantage des marionnettes!

Il ne faut pas croire qu'il n'y eût alors à Londres et en Angleterre que des *motion-men* ambulants. Outre les modestes joueurs de marionnettes en plein air, qui dressaient leurs scènes temporaires à *Stourbridge fair* [1] et à *Smithfield*, il y avait des *puppet-showmen* en possession de salles permanentes à *Paris-Garden*, entre autres [2], et dans les quartiers les plus populeux de la Cité, tels que *Holborn-Bridge* et *Fleet-street* [3]. La curiosité poussait même souvent la foule au loin, à *Eltham*, par exemple, résidence royale dans le comté de Kent et dont les *motions* étaient célèbres. Jasper Mayne, dans sa pièce intitulée *The City match*, fait allusion à la coutume qu'avaient les femmes de Lon-

Tamise, où se trouvaient beaucoup de cabarets et plusieurs salles de spectacle.

[1] Brewer, *Lingua*, acte III, sc. VII; *a Select Collection of old plays*, t. V, p. 164.

[2] John Hall, *Satires*, Book IV, sat. 1 (1599), et Thomas Nash, *Strange-newes*, etc., 1592.

[3] *Punch and Judy*, p. 29. On lit dans Ben Jonson *Fleet-bridge*. Voyez *Every man out of his humour*, acte II, sc. I; *Works*, t. II, p. 66 et la note.

dres d'aller à Brentford voir les Marionnettes. Cette sorte de divertissement était aussi fort recherchée dans les provinces. On comptait les marionnettes au nombre des plus agréables passe-temps que pût se procurer la *gentry*. Dans une pièce de Ben Jonson (*Cynthia's Revels*), un des personnages énumérant les plus doux plaisirs dont une femme puisse espérer de jouir dans les diverses conditions de la vie, dit à part soi :

« Si j'étais fermière, je voudrais aller danser aux *Maypoles* et faire des fromages de lait caillé et de fruits aigres ; si j'étais unie à un gentilhomme campagnard, je voudrais tenir une bonne maison et aller à la ville tous les jours de fête voir les Marionnettes [1]. »

Quelquefois de graves provinciaux venaient chercher cet amusement jusqu'à Londres, comme nous le verrons dans *Every man out of his humour* de Ben Jonson. De plus, les *motion-men* transportaient souvent leurs acteurs de bois chez les riches négociants de la Cité, pour égayer les réunions de famille. Il arrivait même quelquefois que les particuliers contribuaient de leur adresse et de leur esprit à l'agrément de ces spectacles. C'est ainsi que Ben Jonson nous montre, dans *The Tale of a tub*, un jeune *esquire* qui offre à ses parents et à ses voisins le régal d'un *puppet-show* dont il est à la fois le sujet et l'inventeur. Enfin, sous Henri VII, il y avait même, dans les villes populeuses, des joueurs de marionnettes étrangers. Une lettre du Conseil privé, adressée au Lord-maire le 14 juillet 1573, autorise des Italiens à mon-

[1] *Cynthias Revels,* acte IV, sc. I ; *Works*, t. II, p. 297. Le texte dit simplement *to term,* aux jours fériés; dans *Every man out of his humour*. on lit *every term,* ce que M. Gifford explique par *law-terms,* c'est-à-dire les époques légales de repos et de plaisir. Voy. *Works*, t. II, p. 7.

trer leurs *strange motions* dans la Cité [1] ; nous savons, d'ailleurs, qu'en 1609 les marionnettes françaises étaient connues et appréciées en Angleterre [2].

Quant aux procédés de mise en scène, nous avons vu précédemment qu'en Italie, en France et en Espagne il y avait eu deux sortes de jeux de marionnettes : ceux où les petites figures étaient muettes, et ceux où elles étaient supposées parlantes. Il en a été de même en Angleterre. Les deux *puppet-shows* placés dans les œuvres de Ben Jonson nous fournissent l'exemple de l'un et de l'autre mode de représentation. *Le masque* joué par les marionnettes, qui termine *The Tale of a tub*, est conforme au procédé que je considère comme un legs fait aux bateleurs du moyen âge par les derniers pantomimes de l'antiquité. Ce procédé consiste en une action muette, expliquée par un simple récit ou par une cantilène narrative, ce que les Anglais appellent un *pageant*, et ce dont Cervantes nous a laissé un charmant modèle dans le spectacle que maître Pierre donne à la compagnie rassemblée dans la fameuse *venta* de la Manche [3]. Le *masque* inséré dans *The Tale of a tub*, se compose de cinq *motions* ou tableaux, qui passent sous les yeux des spectateurs. Le maître du jeu, debout, tenant à la main une baguette garnie d'argent et armé du sifflet de commandement (*whistle of command*), se montre en avant du rideau, et annonce dans un court programme la marche de la pièce ; puis, il tire le rideau et expose chacun des incidents à mesure qu'ils se produisent, nommant chaque personnage à son entrée, et indiquant, du bout de sa baguette (*virge of interpreter*), les divers mouvements que font les acteurs [4]. Dans *The Bar-*

[1] G. Chalmers, *Farther account of the early English stage;* ap. *Malone's Shakspeare, by Bosswell*, t. III, p. 430, note.

[2] Ben Jonson, *Epicœne*, acte III, sc. II.

[3] *Don Quijote,* part. II, cap. 25.

[4] *A Tale of a tub;* ap. *Works of Ben Jonson,* t. VI, p. 220-241, ed. Gifford.

tholomew Fair, au contraire, la mise en scène du *puppet-play* qui la termine est tout à fait différente. Ici les marionnettes parlent, je veux dire qu'une voix officieuse parle pour elles dans la coulisse. On vient de voir qu'en Angleterre on donne le nom d'*interpreter*, tant à celui qui fait le récit et explique les gestes, qu'à celui qui parle pour les *puppets* derrière la toile du fond. Plusieurs comédiens anglais ont commencé leur carrière, et beaucoup d'autres l'ont tristement achevée dans ce mince office. Shakspeare connaissait bien cette fonction. Parmi les cruelles extravagances dont Hamlet afflige l'amour d'Ophélia, dans la scène des comédiens, on remarque cette blessante réplique :

OPHÉLIA.

En vérité, monseigneur, un coryphée n'annoncerait pas mieux que vous chaque personnage d'un ballet !

HAMLET.

Oh ! oui, je pourrais bien servir d'interprète entre vous et votre amant, si nous assistions à un jeu de marionnettes !

OPHÉLIA.

Vous êtes bien piquant aujourd'hui, monseigneur [1].

Shakspeare s'est servi une autre fois de cette locution dans *les Deux Gentilshommes de Vérone;* mais là, c'est un *clown* qui parle [2].

Le directeur d'un *puppet-show* s'acquittait ordinairement lui-même de cet emploi, et parlait seul pour toute sa troupe. Lanterne Tête-de-cuir, dans *la Foire de Saint-Barthélemy*, nous fait connaître cet usage d'une manière assez

[1] *Hamlet*, acte III, scène II

[2] Voy. *The two Gentlemen of Verona,* acte II, sc. I.

piquante. Pour satisfaire la curiosité d'un gentilhomme campagnard, qui n'a aucune idée d'un *puppet-show*, et lui témoigne le désir de faire, avant la pièce, connaissance avec ses acteurs, il va chercher le panier qui renferme l'élite de ses *puppets*. « Quoi ! s'écrie le provincial, c'est là qu'habitent vos acteurs ? — Oui, monsieur ; je vous présente mes petits comédiens. — Oh ! des comédiens fort petits, en vérité. Et vous appelez cela des *acteurs ?* — Assurément, monsieur, et de très-bons acteurs, aussi parfaits qu'aucun de ceux qui se soient jamais montrés sur un théâtre de pantomimes. Il est vrai que je suis la bouche d'eux tous [1]. »

Ben Jonson, à qui nous devons tant de curieux renseignements sur le sujet qui nous occupe, nous a transmis encore le nom de deux joueurs de marionnettes plus anciens que notre Brioché. Le premier est le vieux Pod, qu'il appelle aussi parfois, avec une certaine courtoisie, le capitaine Pod. Il nous apprend que le nom de ce *puppet-showman*, mort avant 1614 [2], était à Londres vers 1599 inséparable de l'idée de marionnettes [3]. Deux années après, un nommé Cokely était en possession de la faveur publique [4]. Il paraît même qu'il était alors du bel usage de faire venir cet artiste avec ses *puppets* dans les réunions aristocratiques ou bourgeoises pour divertir les invités [5].

[1] *The Bartholomew Fair*, acte V, sc. II. Cette scène contient quelques allusions aux plus célèbres acteurs du temps.

[2] *Every man out of his humour*, acte III, sc. I.

[3] *The Bartholomew Fair*, acte V, sc. I. — Cf. Ben Jonson, épigramme XCVII ; *Works*, t. VIII, p. 209.

[4] *The Bartholomew Fair*, acte III, sc. I.

[5] *The Devil is an ass*, acte I, sc. I.

CHAPITRE QUATRIÈME

MARIONNETTES DEPUIS LA RÉPUBLIQUE JUSQU'A LA RÉVOLUTION DE 1688

§ I

GUERRE DES PURITAINS CONTRE LES ACTEURS

Dans aucune autre contrée de l'Europe, la guerre entre les théologiens et le théâtre n'a été aussi acharnée que dans l'Angleterre protestante. Nous avons vu, après l'établissement du schisme de Henri VIII, les nouveaux ministres expulser de l'intérieur des temples presque tout ce que le catholicisme y avait introduit ou toléré de cérémonies propres à émouvoir les sens; nous avons vu les chefs de l'église anglicane, sous la pression du fanatisme presbytérien, abolir, comme un impur héritage du paganisme, les pieux divertissements qui depuis des siècles égayaient les villes et les campagnes. Si l'on ne supprima pas du même coup les *Miracle-plays* et les Moralités joués par les confréries dans les cités populeuses, c'est que, pendant que les puritains et les *new gospellers* traitaient ces jeux de profanation et d'idolâtrie, le clergé anglican, mieux avisé, jugeait bon d'employer ce puissant levier de prosélytisme au profit du nouvel établissement religieux. John Bale, évêque d'Ossery, composa et fit même représenter avec un grand succès, par les élèves du collége épiscopal de Kilkenny, une vingtaine de Mystères et de Moralités tout empreints de l'esprit du protestantisme. Le clergé anglican entra

avec tant d'ardeur dans cette singulière voie de propagande, qu'il recommanda aux fidèles certains drames de ce genre, disposés de manière à pouvoir être joués dans l'intérieur des familles par un très-petit nombre de personnes [1]. Toutefois, ce mode d'instruction protestante ayant été supprimé en 1553 par une proclamation de la reine Marie, qui restaurait en même temps, dans toute leur splendeur catholique, les Mystères et les *Miracle-plays* [2], le rétablissement de ces sortes de prêches n'eut pas lieu, comme on pouvait s'y attendre, à l'avénement d'Élisabeth. Quoique portée sur le trône par le parti protestant, cette princesse se hâta de bannir de la scène toutes les controverses religieuses, ayant la ferme volonté, en vraie fille de Henri VIII, de régler seule tout ce qui avait rapport à la foi. Cette suppression du drame théologique seconda puissamment l'essor que prit, sous ce règne, le théâtre et la littérature classiques, qui avaient l'appui de la jeune reine et qui répondaient si bien à ses goûts d'érudition, d'élégance et de poésie.

Tout souriait donc en Angleterre au théâtre naissant, lorsqu'en 1562 (l'année même où l'on applaudissait à Londres la première pièce modelée sur la forme antique) se répandit de toutes parts la traduction des Lois de Genève, qui prohibent, comme on sait, avec la dernière rigueur toutes les représentations scéniques. L'effet fut immense : tous les presbytériens des trois royaumes, pour qui la parole de Calvin était plus sainte et plus révérée que l'Évangile, jetèrent un cri de réprobation contre cette renaissance qui sor-

[1] Entre autres Moralités protestantes ainsi disposées, on peut voir *New custom* publiée dans *a Select Collection of old plays*, t. I, p. 266.

[2] En 1566 et 1567, on représenta en grande pompe à Londres, sous les auspices de la reine Marie, *la Passion de Notre Sauveur* et quelques *Miracle-plays* tirés de la vie des saints.

tait, disaient-ils, des cendres du polythéisme, et qu'ils maudissaient comme un retour à l'idolâtrie. De ce moment, commença entre les puritains et les acteurs une guerre à outrance et qui a duré plus d'un siècle. Geoffroy Fenton en 1574[1], John Northebrooke en 1577[2], Stephen Gosson en 1579[3], Philip Stubbes en 1589[4], William Rankin en 1587[5], le docteur Rainolds en 1599[6], William Prynne en 1633[7], Jeremy Collier en 1697[8], etc., furent les principaux champions de cette croisade. Après avoir fait suspendre plusieurs fois, sous divers prétextes, toutes les représentations scéniques, ils obtinrent, enfin, sous le long parlement et pendant le protectorat de Cromwell, la clôture et la suppression permanente de tous les spectacles.

Avant ce dénoûment funeste et lorsque durait encore la lutte, les comédiens et les auteurs dramatiques, soutenus par la faveur particulière d'Élisabeth et de Jacques Ier, exercèrent contre l'intolérance de leurs persécuteurs les plus justes et les plus mortifiantes représailles. En France, les acteurs et les écrivains du théâtre, violemment attaqués par les jansénistes et les gallicans, n'ont tiré de leurs adversaires que de rares, mais bien éclatantes revanches, à savoir *Tartufe*, une scène de *Don Juan,* et les deux lettres de Racine contre Port-Royal; je ne compte pas le Basile du *Barbier de Séville,* parce que ç'a été là plutôt, ce me semble, une agression qu'une représaille. De l'autre côté du détroit, au contraire, sous les règnes d'Élisabeth, de

[1] *A Form of christian policie*, London, 1574, in-8°.
[2] *Treatise wherein dicing, dauncing, vaine plaies, etc.*
[3] *The School of abuses*, 1569, et *Plays confuted in five actions*, 1582.
[4] *Anatomie of abuses.*
[5] *Mirror of monsters.*
[6] *Overthrow of stage-plays.*
[7] *Histriomastix*, 1633, in-4°.
[8] *On the profaneness and immorality of the English stage*, 1697, in-8°.

Jacques Ier et de Charles Ier, il n'y a pas peut-être un seul comique qui n'ait introduit dans plusieurs de ses ouvrages quelques figures d'hypocrites, de *precisians*, de *Banburymen* [1], sur lesquels il exerçait à plaisir sa verve satirique. Je ne puis résister au désir de donner ici quelques fragments d'une scène de ce genre, qui rentre, d'ailleurs, d'une manière toute spéciale dans l'histoire des marionnettes. Un des caractères les mieux tracés de la comédie de Ben Jonson *The Bartholomew Fair*, est celui de Rabbi Busy, que la liste des personnages désigne comme un *Banburyman*. Conduit par les incidents de la pièce dans un *puppet-show* de Smithfield, il ne peut contenir les bouillons de sa colère en présence de ces damnables pratiques, et se répand en invectives tirées de son vocabulaire habituel :

BUSY

A bas Dagon ! à bas Dagon ! Je ne puis endurer plus longtemps la vue d'aussi odieuses profanations.

LE JOUEUR DE MARIONNETTES

Que voulez-vous, monsieur ?

BUSY

Je veux chasser cette idole, cette idole païenne, cette poutre monstrueuse qui blesse l'œil des frères !... Vos acteurs, vos rimailleurs, vos danseurs moresques se donnent tous la main, au mépris des frères et de la cause.

LE JOUEUR DE MARIONNETTES

Sachez que je ne montre rien ici, monsieur, qui n'ait reçu la licence de l'autorité [2].

[1] Le bourg de Banbury était devenu célèbre par le nombre et la violence des sectaires qui l'habitaient. — Ben Jonson s'est moqué des femmes de Banbury, notamment dans *The Gypsies metamorphosed*.

[2] Ce trait et les suivants prouvent que l'autorité exerçait une sur-

BUSY

Oui, vous n'êtes que licence! vous êtes la licence elle-même! *Schimey!*

LE JOUEUR DE MARIONNETTES

J'ai, monsieur, la signature du Maître des Menus-plaisirs (*the Master of the Revel's hand*).

BUSY

Dites la signature du *Maître des rebelles*, la griffe de Satan! Allez vous cacher! fermez la bouche, bouffons! votre profession est damnable. Vouloir la défendre, c'est plaider pour Baal. J'aspire aussi ardemment après votre destruction que l'huître après la marée...—Et le bouillant puritain se fait fort de prouver sa proposition en forme. A ce défi, le rusé joueur de marionnettes répond narquoisement :

« Ma foi, monsieur, je ne suis pas fort au courant des controverses qui se sont élevées entre les hypocrites et nous autres; mais j'ai là dans ma troupe un *puppet* nommé Denis (Denis de Syracuse), qui a été maître d'école; il essaiera de vous répondre, et je ne crains pas de lui confier ma cause. »

UN SPECTATEUR, *dans la salle.*

Bien dit, bien dit! maître Lanterne! Je ne connais point, pour combattre un hypocrite, de champion qui convienne mieux qu'une marionnette.

Alors s'engage entre le puritain et le *puppet* la controverse la plus burlesque. A la fin, épuisé et à bout d'argu-

veillance préalable sur les *puppet-plays*. Outre l'autorisation qu'ils devaient obtenir, les joueurs de marionnettes payaient une certaine somme aux constables. Voyez *the Tatler*, n° 50.

ments, le théologastre s'écrie : « Oui, vous êtes l'abomination même, car parmi vous, le mâle revêt l'accoutrement de la femelle, et la femelle l'habit du mâle. — Tu mens, tu mens! riposte le *puppet*. C'est là le vieil argument, l'éternel argument que vous adressez aux comédiens[1]; mais il est sans force contre nous autres *puppets* : il n'y a parmi nous ni mâle ni femelle, et cela, tu peux le vérifier, si tu veux, toi, homme zélé, malicieux et myope. » Et là-dessus, la petite poupée, levant prestement sa jaquette, administre au puritain déconcerté la preuve démonstrative de ce qu'elle avance. Alors maître Lanterne, joyeux de son triomphe et voulant pousser jusqu'au bout ses avantages, soutient résolûment que sa profession est aussi conforme à la loi que celle de son adversaire; puis, continuant son parallèle : « Ne parlé-je pas, dit-il, d'inspiration aussi couramment que lui[2]? Ai-je plus que lui rien à démêler avec la science? » Et cette grêle de traits piquants ne s'arrête que lorsque le malencontreux détracteur des *puppets* se voit obligé de battre en retraite. Cette pièce se jouait très-fréquemment sous Charles II. On la donnait alors avec ou sans la scène des marionnettes. Samuel Pepys, à cause de ses opinions politi-

[1] Cet argument n'a fait défaut aux puritains qu'en 1659, quand les femmes furent admises à jouer sur la scène anglaise. Déjà, en 1657, mistress Coleman avait paru dans *le Siége de Rhodes*, mais plutôt comme chanteuse que comme actrice. En 1629, sous Charles Ier, des comédiennes venues de France s'étaient montrées sur le théâtre de *Blackfriars;* de plus, les filles françaises de la Reine avaient rempli des rôles dans plusieurs *masques* joués à la cour, et la Reine elle-même figura dans une pastorale à Sommerset-house, aux fêtes de Noël de 1632. Cette fantaisie royale fit condamner William Prynne au pilori et lui coûta une oreille, pour avoir dans son *Histriomastix* traité, l'année suivante, de *prostituée avérée* (*notorious whore*) toute femme qui prenait part à une représentation théâtrale.

[2] Ce passage nous montre que, si le canevas des *puppet-plays* devait être soumis à l'approbation du Lord-maire, le dialogue au moins était laissé à l'improvisation de l'*interpreter* et à la discrétion du directeur.

ques et religieuses, préférait la voir sans elle [1]. « C'est une satire des puritains qui est, disait-il, aujourd'hui sans objet ; car ces gens-là se trouveront bientôt les plus sages [2]. »

Cependant, cette violente passion contre les marionnettes, que Ben Jonson prêtait, en 1614, à son *Banbury-man* comme une extravagance hyperbolique, s'était bien réellement logée dans quelques cervelles de *precisians*. Geoffrey Fenton n'a-t-il pas employé tout le septième chapitre de son fameux livre *a Form of christian policie* [3], à établir que les ménétriers et les *puppet-players* sont aussi indignes que les comédiens de jouir du droit de bourgeoisie? Il semble même que, dans quelques comtés, les *puppet-shows* faillirent être enveloppés dans la suppression des *hobby-horses*, car Jacques Ier ne crut pas inutile de les comprendre nommément dans la liste des jeux tolérés les dimanche et fêtes après les prières [4] ; mais cette crise de persécution ne fut qu'un orage passager. La plupart des puritains eux-mêmes ne se faisaient aucun scrupule d'assister aux *scriptural playes* jouées par les marionnettes. La preuve de cet usage nous est fournie par une comédie de Cowley, *The Guardian*, représentée à la fin du règne de Charles Ier, et remise au théâtre, après la restauration, sous le titre de *The Cutter of Coleman street*. Dans cette pièce on introduit le divertissement d'un *masque*, accompagné de quelques violons, pour plaire à une dame puritaine. Un

[1] *Diary and correspondance of Samuel Pepys ;* 12 nov. 1661 ; t. Ier, p. 294.

[2] Ibid ; t. V, p. 2, 5 sept. 1668.

[3] Le titre porte en outre : *gathered out of french*. Je regrette de ne pas savoir duquel de nos auteurs a été tiré ce singulier livre. Pour le passage cité, voyez G. Chalmers, *Malone's Shakspeare, by Boswell*, t. III, p. 433 et note 8.

[4] Burton, *Anatomie of melancholy*, sous le nom de *Democritus junior*, 1638, p. 273.

des personnages de la pièce remarque que ce gracieux impromptu sera un plaisir céleste pour cette respectable veuve, qui n'a de ses jours vu d'autre spectacle que *la Cité de Ninive* aux Marionnettes [1].

§ II

MARIONNETTES PENDANT LA SUPPRESSION DES SPECTACLES ET DEPUIS LEUR RÉTABLISSEMENT

Lorsque tous les jeux de théâtre furent suspendus par le bill du 2 septembre 1642, et finalement abolis par celui du 22 octobre 1647, les *puppet-shows* n'avaient pas été atteints par cette proscription. La tolérance exceptionnelle dont ils jouirent alors est nettement établie dans les plaintes que les comédiens de Londres adressèrent à ce sujet au Parlement le 24 janvier 1643. Ces pauvres gens se plaignaient dans cette requête du silence qu'on leur imposait et de la clôture qui frappait les théâtres réguliers, tandis qu'on autorisait les combats de taureaux et qu'on laissait sauter et jargonner les marionnettes [2].

Celles-ci, libres de concurrence, ne paraissent pas s'être fort ingéniées pour accroître leur répertoire durant cette époque pour eux prospère. Je ne puis, en effet, ajouter qu'un seul titre à la liste des ouvrages qu'il me semble permis de

[1] *The Culter of Coleman street*, acte V, sc. II. Cette pièce, refaite et remise au théâtre sous Charles II, offrait une très-opportune critique des faux émigrés et des prétendues victimes de la révolution, qui exploitaient impudemment la monarchie restaurée.

[2] *The actor's remonstrance or complaint for the silencing of their profession and banishment from their several play-houses*. Voy. M. Payne Collier, *the History of English dramatic poetry*, t. II, p. 110.

leur attribuer ; mais ce titre nous présente un intérêt tout particulier, parce qu'il indique un *puppet-play* sur le sujet du *Paradis perdu*, et que, par une coïncidence précieuse, ce renseignement nous est fourni par Milton. En 1643, vingt ans avant la publication de son immortel chef-d'œuvre, ce grand homme adressait au Parlement un discours demeuré célèbre, où il réclamait éloquemment la liberté de la presse (*Areopagitica, a speech for the liberty of unlicenced printing*). L'auteur, dans les premières pages, voulant établir les bases légitimes de la liberté humaine, s'exprime ainsi : « Il y a des gens qui osent blâmer la divine Providence d'avoir permis qu'Adam péchât. Folles langues ! Lorsque Dieu donna la raison à l'homme, il lui donna la liberté de choisir, car choisir est proprement user de la raison. Autrement, notre premier père n'aurait été qu'un Adam mécanique, comme l'Adam qu'on voit aux Marionnettes. »

Non-seulement pendant la fermeture des théâtres, les *puppet-players* exerçaient librement leur profession dans tous les comtés, mais les joueurs de marionnettes de Norwich, alors très en vogue, venaient montrer à Londres leurs meilleurs *opera-puppets*. Je trouve cette indication (au milieu de beaucoup d'autres, également curieuses), dans une œuvre de William Davenant, intitulée *la Salle de spectacle à louer*, sorte de pot-pourri dramatique, que ce poëte ingénieux obtint de faire représenter en 1656, malgré l'édit de suppression, en y insérant sur les cruautés des Espagnols au Pérou un épisode conforme aux vues de Cromwell, qui préparait alors un armement contre Philippe IV [1].

[1] Cette pièce *à tiroirs*, où la détresse des comédiens est peinte avec autant de vérité que d'*humour*, est intitulée *Play-house to be let, containing the history of sir Francis Drake and the cruelty of the Spaniards in Peru, expressed by instruments and vocal music*. M. Payne Collier s'est trompé en donnant à ce drame, composé pour servir les desseins de Cromwell, la date de 1663 et ailleurs celle de 1673 (*the History of*

La restauration rendit la vie aux théâtres. Affranchis de ce long silence, poëtes et comédiens déployèrent une excessive activité. Les *motion-men,* pour leur part, s'efforcèrent de conserver la faveur du public. Le 30 août 1667, M. Pepys étant allé voir les curiosités de la foire de Saint-Barthélemy, rencontra lady Castelmaine, la maîtresse en titre de Charles II, dans un petit théâtre de marionnettes, où l'on jouait *la Patience de Griseldis*[1]. Il nous apprend encore qu'en 1662, des marionnttees italiennes attiraient à *Covent-Garden* la plus brillante compagnie, et que cette troupe très-habile eut l'honneur, le 8 octobre, de donner une représentation devant le roi et la cour à Witehall[2].

La concurrence que ces étrangers firent aux grands théâtres parut assez redoutable aux intéressés, pour que, vers 1675, la troupe royale de Drury-Lane et celle du duc d'York, réunies dans le théâtre de *Dorset-Garden*, crussent devoir présenter une requête à Charles II, pour obtenir la fermeture ou au moins l'éloignement de ce jeu récemment établi sur l'emplacement de *Cecil-street* dans le *Strand*, et dont le voisinage portait un très-notable préjudice à leurs recettes[3].

Mais nous approchons d'une grande date, d'une date qui a inauguré une nouvelle ère politique et ouvert de nouvelles voies aux marionnettes; je veux parler de la glorieuse révolution de 1688, qui, entre tant d'autres événements mémorables, a, suivant M. Payne Collier, produit, avec l'avénement de l'illustre maison d'Orange, l'heureuse installation de Punch en Angleterre.

English dramatic poetry, t. III, p. 328 et 424); ces dates sont celles de l'impression de la pièce.

[1] *Diary and correspondance of Samuel Pepys;* t. Ier, p. 152 — t. IV, p. 173.

[2] Ibid., t. II, p. 43.

[3] *Punch and Judy*, p. 28.

CHAPITRE CINQUIÈME

PUNCH, ROI DES MARIONNETTES ANGLAISES, DEPUIS 1688 JUSQU'A NOS JOURS

§ I

LE NOM DE PUNCH. — ANNÉES D'INNOCENCE. — PUNCH SE DÉPRAVE

A partir de 1688, l'histoire des marionnettes anglaises se concentre tout entière dans l'histoire et le répertoire de Punch. Nous dirons d'abord que ce nom a donné lieu à plusieurs fausses interprétations étymologiques. On a cru saisir, par exemple, je ne sais quels subtils et secrets rapports entre le nom et même entre les flammes de l'esprit de Punch et le breuvage ardent dont la recette nous est, dit-on, venue de la Perse. C'était aller chercher une erreur beaucoup trop loin[1]. Punch est tout uniment le nom de *Pulchinello*, un peu altéré et contracté par le génie monosyllabique de la langue anglaise. On trouve, en effet, pendant cette première période les noms de *Punch* et de *Punchinello* pris indifféremment l'un pour l'autre. Mais est-il certain, comme on le croit à Londres, que Punch soit arrivé de La Haye en Angleterre à la suite de Guillaume

[1] *Punch and Judy*, p. 85.—Suivant quelques personnes, le mot *punch* viendrait du persan *pantche*, qui signifie cinq, parce que ce breuvage est composé de cinq éléments.

d'Orange? J'ai, à cet égard, plus qu'un doute. De l'aveu même de son savant biographe, on peut trouver quelques traces de sa présence dans la Grande-Bretagne avant l'abdication de Jacques II[1]. Le héros des marionnettes anglaises ne serait donc pas venu de Hollande détrôner *the Old Vice*, à la suite de Guillaume III ; il se serait mis en campagne et aurait passé la Manche avec les Stuarts.

Quoi qu'il en soit, remarquons que Punch ne possédait pas dans ces premiers temps la profonde et plus que satanique immoralité dont on l'a accusé, et même dont on l'a complimenté plus tard. Si nous en croyons un portrait d'une touche très-fine, tracé dans une élégante pièce de vers latins signée d'un jeune *fellow* de *Magdalen-College*, qui se nommait *Joseph Addison,* Punch n'était encore en 1697 qu'un vert galant, joyeux et tapageur, une sorte de petit roi d'Ivetot ou de Cocagne, un peu libertin, très-hâbleur, mais faisant beaucoup plus de bruit que de mal. Laissons parler Addison, dont le joli poëme porte le titre, un peu lourd peut-être pour le sujet de *Machinæ gesticulantes* (anglice *puppet-shows*[2]) :

. . . .
Ludit in exiguo plebecula parva theatro ;
Sed præter reliquos incedit homuncio, rauca
Voce strepens.....
In ventrem tumet immodicum ; pone eminet ingens
A tergo gibbus ; pygmæum territat agmen
Major, et immanem miratur turba gigantem.

[1] Greinger, *Biograph. histor.*, t. IV, p. 350.

[2] Le badinage dont on va lire quelques passages a paru pour la première fois, je pense, dans un recueil ayant pour titre : *Musarum Anglicarum delectus alter,* Londini, 1698, et l'année suivante, avec quelques corrections, dans le second volume des *Musarum Anglicanarum analecta*, Oxonii, 1699, volume publié par Addison lui-même et dédié à son compagnon d'études sir Charles Montague.

Après la description des avantages physiques, l'auteur passe au moral, sans en oublier les défauts :

. . . . .Jactat convitia vulgo,
Et risu importunus adest atque omnia turbat.

Quant à sa galanterie, elle est plus pétulante et plus étourdie que perverse :

Nec raro invadit molles, pictamque protervo
Ore petit nympham, invitoque dat oscula ligno.

Quelques passages d'une précision technique nous prouvent que le théâtre de Punch était en grand progrès sur les anciens *puppet-shows* que nous avons vus à Londres du temps de la reine Élisabeth. On se rappelle qu'en 1614, il n'y avait aux Marionnettes de la foire de Saint-Barthélemy qu'une seule espèce de places, et à très-bas prix : « Deux *pence!* messieurs, deux *pence* par personne, les meilleures marionnettes de la foire! » En 1697, le théâtre de Punch était devenu plus confortable et moins exclusivement plébéien ; il y avait des places à divers prix :

Nec confusus honos ; nummo subsellia cedunt
Diverso, et varii ad pretium stat copia nummi.

Il ne manquait à la mise en scène aucun des artifices employés en France et en Italie pour faire naître et entretenir l'illusion, tels que les fils perpendiculaires tendus devant la scène pour dérouter l'œil du spectateur :

. . . . Lumina passim
Angustos penetrant aditus, qua plurima visum
Fila secant, ne, cum vacuo datur ore fenestra,
Pervia fraus pateat[1]. . . . .

[1] Voyez comment le *Tatler*, dans son n° 44, décrit les divers artifices employés dans les *puppet-shows* anglais.

Tous les membres de ces petites figures étaient articulés ; du sommet de leur tête sortait une tige métallique qui réunissait tous les fils dans la main qui leur imprimait le mouvement :

. . . . . Truncos opifex et inutile lignum
Cogit in humanas species, et robore natam
Progeniem telo efformat, nexuque tenaci
Crura ligat pedibus, humerisque accommodat armos.
Et membris membra aptat, et artubus inserit artus.
Tunc habiles addit trochleas, quibus arte pusillum
Versat onus, mollique manu famulatus inerti,
Sufficit occultos motus, vocemque ministrat...

Malheureusement, dans cette composition scolaire, Addison n'a mentionné ni un seul titre de *puppet-play,* ni un seul nom de joueur de marionnettes. Nous le regrettons, parce que nous n'avons pour le règne de Guillaume III que très-peu de renseignements sur ce répertoire ; tout au plus pouvons-nous citer *le Siége de Namur,* pièce à grand spectacle, jouée en 1695 à la foire de Saint-Barthélemy, à laquelle un bel esprit de cette époque, un critique de profession, John Dennis, a consacré quelques lignes[1]. Un peu plus tard, on représentait à la même foire divers *opera-puppets* tirés de l'Écriture sainte, et dans lesquels, malgré la gravité des sujets, se gaudissait constamment le seigneur Punch. Voici la traduction d'une affiche non datée, mais qui paraît remonter aux premières années du règne de la reine Anne (1703), et dont l'original est conservé au *British Museum.* Le style rappelle celui des annonces de notre ancienne foire Saint-Germain[2].

[1] *Select Works of John Dennis,* t. II, p. 512.

[2] Le texte de ce document a été publié par J. Strutt et reproduit par M. William Hone, *Ancient Mysteries*, p. 230.

« A la loge de Crawley, vis-à-vis la taverne de la couronne, à Smithfield, pendant toute la durée de la foire de Saint-Barthélemy, on représentera un petit *opéra,* appelé *l'Antique création du monde,* nouvellement retouché et augmenté du *Déluge de Noé.* Plusieurs fontaines jetteront de l'eau pendant toute la pièce. La dernière scène montrera Noé et sa famille sortant de l'arche. avec tous les animaux par couple, et tous les oiseaux de l'air perchés sur des arbres... Enfin, au moyen de diverses machines, on verra le *mauvais riche* sortant de l'enfer, et Lazare porté dans le sein d'Abraham, outre plusieurs figures dansant des gigues, des sarabandes et des quadrilles, à l'admiration des spectateurs ; le tout accompagné des joyeuses fantaisies du seigneur Punch et de sir John Spendall.

Ce John Spendall était le vieux *Jean Mange-tout,* boute-en-train habituel tout à la fois des Moralités et des scènes de marionnettes, ainsi que le *Old Vice* et sa bande.

On peut lire dans le numéro du *Tatler,* daté du 17 mai 1709, le récit d'une représentation donnée à Bath et dont le sujet était encore la *Création du monde*, également suivie du *Déluge.* « Quand on fut arrivé à la seconde de l'ouvrage partie, dit le narrateur, on introduisit Punch et sa femme, qui dansèrent dans l'arche. » L'avis de l'auditoire fut que ce spectacle était fort instructif pour les jeunes gens. A la fin de la pièce, Punch salua respectueusement jusqu'à terre et fit un compliment très-civil à la compagnie. Dans un autre *puppet show* (toujours sur le *déluge*), lorsque la pluie commençait à tomber par torrents, Punch avançait la tête hors de la coulisse, et disait à demi-voix au patriarche : « Il fait un peu de brouillard, maître Noé [1]. »

Addison devenu, sous la reine Anne, un écrivain à la mode

[1] *Punch and Judy*, p. 29.

et presque officiel, associé de plus à sir Richard Steele dans la rédaction du *Tatler* et du *Spectator,* se plut, de moitié avec son ingénieux collaborateur, à élever une réputation colossale à un habile *puppet-showman* qui commençait à se produire. Les deux amis tirèrent des gentils danseurs et chanteurs de bois de M. Powell et des pièces que ce spirituel petit bossu [1] arrangeait lui-même pour leur usage, d'agréables occasions d'offrir au public de fines critiques et de piquantes observations. Grâce à cette fantaisie de deux écrivains féconds, au goût peu élevé du public et à son talent réel, M. Powell acquit et conserva, sous le règne de George Ier et pendant les premières années de George II, une renommée fort étendue et presque sérieuse. Il paraît avoir d'abord essayé son savoir-faire dans diverses grandes villes. Il se rendait fréquemment à Bath pendant la saison des bains. En 1709, Steele publia dans plusieurs numéros du *Tatler* une correspondance supposée, et qui plut beaucoup, entre un esculape imaginaire, Isaac Bickerstaff [2], et notre déjà célèbre et très-réel joueur de marionnettes. L'infortuné docteur se plaignait amèrement de la malignité des *prologues* et des *épilogues* de M. Powell [3], et surtout des brocards qu'un certain M. Punch ne cessait de lancer contre sa science et sa personne [4]. M. Powell, dans la réponse ironique que le *Tatler* lui prête, expose tout ce qu'il a fait pour se perfectionner dans son art : il a voyagé en Italie, en France, en Espagne, et il n'ignore aucun des procédés à l'usage des plus habiles mécaniciens de l'Allemagne. Il

[1] Voyez une note de la traduction du *Tatler* (*le Babillard*, t. Ier, p. 240).

[2] Le personnage d'Isaac Bickerstaff est une heureuse création de Swift. Steele recueillit dans le *Tatler* cet excellent type, adoption dont le doyen de Saint-Patrice ne paraît pas avoir été fort reconnaissant.

[3] Ces prologues et ces épilogues satiriques rappellent les anciennes *parabases* du théâtre d'Athènes.

[4] *The Tatler*, n°s 44 et 45.

accuse son adversaire d'être un brouillon et un dangereux niveleur, qui veut introduire l'insubordination dans sa troupe et persuader à M. Punch lui-même de briser les fils qui font mouvoir ses mâchoires, complot odieux, car c'est par le droit le plus légitime (par le droit de création), qu'il est le maître absolu de ses acteurs, pouvant, si bon lui semble, allumer sa pipe avec une jambe de maître Punch, ou même se réchauffer les doigts avec sa carcasse.

En janvier 1710, nous voyons les *puppets* de M. Powell et ses drames quelque peu fantastiques fort bien accueillis, non plus seulement à Bath, mais à Londres même. *Punchinello* et sa grondeuse compagne, accompagnés du *docteur Faust*, faisaient, suivant le *Tatler*, pâlir le nouvel opéra italien de *Hay-Market*, et lui enlevaient la meilleure part de son brillant auditoire. *Punchinello* surtout balançait, dans l'opinion du beau sexe, le mérite du merveilleux chanteur Nicolini [1].

Au commencement de l'année (1711), Powell établit son théâtre sous les petites galeries de *Covent-Garden*, du côté opposé à l'église paroissiale de Saint-Paul. Dans le quatorzième numéro du *Spectateur*, Steele suppose qu'il a reçu du sous-sacristain de cette paroisse un billet tout rempli des doléances de ce fonctionnaire vexé. Depuis vingt ans, ce brave homme n'a pas manqué six fois de sonner l'heure de l'office; mais il éprouve, depuis quinze jours, une extrême mortification, en voyant ses habitués cesser de se rendre à son pieux appel. C'est que M. Powell a choisi précisément l'heure de la prière pour celle de l'ouverture de son *puppet-show*. Le digne sacristain est fort scandilisé d'annoncer le commencement d'un jeu profane, au lieu d'un

[1] Voy. *The Tatler*, n° 115, 3 janvier 1709-10. L'année commençait encore à Pâques en Angleterre. Cette circonstance m'a donné l'occasion de rectifier quelques dates de la traduction française.

exercice de piété, et il demande à M. le Spectateur ce qu'il doit faire pour éloigner de Saint-Paul cet importun M. Punchinello, ou le forcer du moins à choisir pour ses ébats des heures moins canoniques [1]. La pièce de M. Powell, qui enlevait ainsi la majeure partie des paroissiens à l'église de Saint-Paul, était tirée d'une légende très-populaire, *Whittington et son Chat, ou Whittington trois fois maire de Londres*. Ce conte, que l'on retrouve chez toutes les nations commerçantes du monde, en Italie, en Bretagne, en Portugal, en Orient même, est l'histoire d'un pauvre marmiton qui n'avait rien qu'une chatte à remettre pour pacotille au patron d'un vaisseau de commerce partant pour les Indes. Ce digne marin embarqua pourtant, par plaisanterie, le chat et le marmiton sur son navire. Or, ayant relâché dans une île qu'infestait une multitude de rats, Whittington pensa que sa chatte et les petits qu'elle avait faits pendant la traversée seraient de bonne défaite en ce pays, et, en effet, il les vendit avantageusement au roi de l'île. Ce léger pécule prospéra entre ses mains et fut l'origine d'une fortune qui le conduisit à être trois fois maire de Londres. Steele eut la cruauté d'établir un parallèle en règle entre le *puppet-show* de *Whittington and his cat* et un grand opéra qu'on jouait alors à *Hay-Market* (*Rinaldo and Armida*) et de donner, comme on le pense bien, tout l'avantage au premier. Il prit, en outre, grand soin d'annoncer que, pour continuer cette lutte honorable avec le théâtre de *Hay-Market,* M. Powell se disposait à représenter l'opéra de *Suzanne ou l'Innocence découverte,* qu'il n'épargnerait aucune dépense et qu'il venait même de faire emplète d'une paire de vieillards tout neufs.

L'habileté de M. Powell était alors proverbiale, et l'on mettait son nom en avant dans toutes les occasions, sérieuses

[1] *The Spectator*, n° 14, 16 mars 1710-11.

ou badines, qui touchaient à la mécanique. *Le Spectateur*, dans son 277e numéro, rappelle qu'avant la guerre avec la France, les dames anglaises recevaient leurs modes de Paris, au moyen d'une poupée à ressorts (*a jointed baby*) habillée dans le dernier goût, et qui faisait régulièrement tous les mois la traversée de Calais à Londres. Le rédacteur raconte qu'il a été invité à aller voir une de ces poupées, arrivée en contrebande, et donne une minutieuse description de tous ses atours, jusque, mais non compris, les nœuds de ses jarretières, « car je porte, dit-il, trop de respect même à du bois couvert d'un jupon, pour avoir consenti à pousser jusque-là mon examen. » Puis, il ajoute : « Comme j'allais me retirer, la marchande de modes m'apprit qu'avec l'aide d'un horloger voisin et de l'ingénieux M. Powell, elle avait inventé une autre poupée (*another puppet*), qui, au moyen de petits ressorts intérieurs, pouvait mouvoir tous ses membres, et qu'elle l'avait envoyée à son correspondant de Paris, pour qu'on lui enseignât les inclinaisons et les mouvements gracieux de la tête, l'élévation méthodique de la gorge, la révérence, la démarche, toutes les grâces, enfin, qui se pratiquent aujourd'hui à la cour de France. »

La popularité dont jouissait le spectacle de M. Powell, et celle des autres marionnettes même les plus vulgaires, était si grande alors, que le docteur Arbushnot, publiant en 1712 un pamphlet allégorique sur les affaires du temps, intitulé *Histoire de John Bull*, n'oublie pas d'y signaler, comme un trait qui caractérisait le peuple de Londres, l'amour effréné qu'il avait pour ce genre de plaisir. Parmi les reproches que la colérique mistress Bull adresse à son mari, elle place au premier rang les heures qu'il perd aux *puppet-houses* : « Vous êtes un sot, lui dit-elle, un pilier d'estaminet et de taverne ; vous perdez le meilleur de votre temps aux billards, aux jeux de quilles et devant les boutiques de marionnettes. » Et un peu plus loin : « Toute cette

génération n'a d'amour que pour les joueurs de cornemuse et pour les *puppets-show.* » Le *Spectateur,* dans son n° 377, énumérant les lieux où l'on a le plus de chances de périr de mort violente, et dressant la liste des derniers accidents de ce genre, place en tête de ce nécrologe imaginaire « Lysandre étouffé aux Marionnettes. »

A quelles si dangereuses et si attractives poupées mécaniques le Spectateur fait-il allusion dans ce passage ? Probablement à celles que M. Powell avait logées sous les galeries de *Covent-Garden.* En 1713, cette petite salle portait le nom de *Punch's Theatre.* Ce renseignement nous est fourni par une pièce dont le titre est ainsi conçu : *Venus and Adonis, or the Triumphs of Love, by Martin Powell; a mock opera, acted in Punch's Theatre in Covent-Garden;* 1713, in-8°. Ce Martin Powell était-il notre fameux directeur, le favori de Steele et d'Addison ? Je le crois, sans pouvoir l'affirmer. Ses admirateurs prétendent qu'il fabriquait de sa main tous ses acteurs, et composait lui-même presque toutes ses pièces; mais ils ne nous apprennent pas qu'il en ait fait imprimer aucune. L'auteur de *Punch and Judy* affirme même qu'il les improvisait [1]; il y avait, néanmoins, dans plusieurs d'entre elles, des morceaux en vers et des ariettes qui certainement étaient écrits. Il est assez surprenant que ni Steele, ni Addison, ni Swift, qui ont si souvent parlé de M. Powell, ne nous aient pas fait connaître son prénom. Une fois seulement, Addison, pour le distinguer de George Powell, célèbre tragédien, qu'il proposait par raillerie de faire jouer dans une même pièce que les pantins de notre Powell, appelle celui-ci Powell *junior* [2].

Il parut en 1715 un piquant pamphlet qu'on attribue à M. Thomas Burnet, intitulé *a Second Tale of a tub, or the*

[1] *Punch and Judy*, p. 39 et 40.
[2] *The Spectator,* n° 31.

history of Robert Powell, the puppet-showman; dedicated to the earl of Oxford[1]. Ce titre semblerait lever tous les doutes et prouver que le prénom de Powell était *Robert;* mais il faut prendre garde. *Le second conte du tonneau* est une satire politique, dirigée contre Robert Walpole. L'allégorie commence avec le titre, par l'attribution facétieuse faite à Powell du prénom appartenant à l'homme d'état. La gravure placée au frontispice représente le ministre, en habit de cour, tenant à la main la baguette de M. Powell (la fameuse baguette garnie d'argent de l'orateur des marionnettes). Dans le fond, sur un petit théâtre qu'éclairent des flambeaux à pieds, on voit en scène deux *puppets,* Punch et sa femme[2]. M. Thomas Wright, dans son histoire de la maison de Hanovre *illustrée* par les caricatures et les pamphlets d'alors, a reproduit la figure grotesque du ministre-jongleur ; mais cette estampe ne nous montre malheureusement ni le théâtre ni les acteurs, qui auraient eu pour nous un intérêt particulier.

L'auteur du *Second conte du tonneau,* tout en frappant rudement Robert Walpole sous le nom et le costume de M. Powell, nous fait connaître, chemin faisant (surtout dans son avant-propos), plusieurs des meilleurs *opera-puppets* composés ou arrangés par cet ingénieux artiste. Il cite comme faisant couler bien des larmes *the Children in the wood* (les enfants dans la forêt), tirés d'une touchante ballade populaire ; — puis, *King Bladud* (peinture héroïque d'un vrai roi patriote) ; — *Friar Bacon and friar Bungay.* — *Robin Hood and Little John,* — *Mother Shipton,* —

[1] Le comte d'Oxford était alors placé à la tête du Cabinet, dont Robert Walpole était le membre le plus influent.

[2] Cette description nous est fournie par l'auteur de *Punch and Judy,* qui paraît avoir eu ce curieux ouvrage sous les yeux. Voy. p. 39 et 40.

Mother Goose (ma mère l'Oie) et, enfin, le *docteur Faust*. Quant au caractère de Punch, il ne l'indique encore que comme celui d'un bouffon qui provoque de gros rires par ses impertinences et ses *quiproquo*.

C'est à cet âge d'or des marionnettes anglaises qu'il faut rapporter une suite de strophes composées par Swift sur les *puppet-shows*. Je traduis cette pièce où l'auteur, à un brillant filet d'imagination poétique mêle, suivant le tour de son génie, un flot encore plus abondant de verve capricieuse et sarcastique :

LE SPECTACLE DES MARIONNETTES.

« Pour représenter la vie humaine et montrer tout le ridicule qu'elle contient, l'esprit a inventé le spectacle des marionnettes, dont le principal acteur est un fou.

« Les dieux de l'antiquité étaient de bois, et les marionnettes eurent jadis des adorateurs. L'idole se tenait droite et parée d'une robe antique ; prêtres et peuples courbaient la tête devant elle.

« Qu'on ne s'étonne pas que l'art ait commencé par façonner des figurines votives et par tailler un bouffon dans un billot, ni qu'on ait songé à consacrer ce bloc inerte à la renommée.

« La fantaisie poétique nous a appris que les arbres peuvent recevoir des formes humaines, qu'un tronc peut se changer en corps, et que des bras peuvent se transformer en branches.

« Ainsi Dédale et Ovide ont reconnu, chacun dans son langage, que l'homme n'est qu'une souche. Powell et Stretch ont poussé cette idée plus loin encore ; pour eux, la vie n'est qu'une farce et le monde une mauvaise plaisanterie.

« La Compagnie de la mer du Sud prouve aussi cette grande vérité à sa manière ; sur le fameux théâtre qu'on

appelle la bourse, les directeurs tiennent les fils, et à leur impulsion obéissent des milliers de niais, tristes exemples de folie.

« Ce que Momus fut jadis pour Jupiter, Arlequin l'est aujourd'hui pour nous : le premier fut un bouffon dans l'Olympe, l'autre est un polichinelle ici-bas.

« La scène changeante de la vie n'est qu'un théâtre où paraissent des figures de toutes sortes. Jeunes gens et vieillards, princes et paysans s'y partagent les rôles.

« Quelques-uns attirent nos regards par une fausse grandeur, trompeuse apparence qui empêche d'apercevoir que l'intérieur est de bois. Que sont nos législateurs sur leurs siéges de parade ? Bien souvent des machines qui ont l'air de penser.

« Il peut arriver qu'une bûche porte un diadème, qu'un soliveau occupe le siége d'un lord. Une statue peut avoir le sourcil froncé et nous abuser par un air méditatif.

« Voici des gens qui entreprennent des actes dont ils ne prévoient pas la fin ; ils obéissent à l'impulsion des fils qui les mènent ; les paroles qu'ils prononcent ne leur appartiennent même pas [1].

« Trop souvent, hélas ! une femme arrogante usurpe la souveraineté. Combien de maris boivent la coupe de la vie troublée et rendue amère par une *Jeanne* [2] !

« Bref, toutes les pensées que les hommes poursuivent, plaisirs, folies, guerre, amour, la race imitatrice des pantins nous les montre en elle. Ils s'habillent, parlent et se meuvent comme des hommes.

[1] Swift semble traduire ici le vers très-heureux qui termine la pièce latine d'Addison sur les *puppet-shows :*

Vocesque emittit tenues et non sua verba.

[2] La femme de Punch.

« Continue, ô grand Stretch [1], d'amuser les mortels d'une main habile, et de te moquer d'eux! Et quand la mort tranchera le fil de ta vie, tu recevras pour récompense tout ce qui flatte l'orgueil d'une marionnette.

« On taillera ton image dans un morceau de chêne; le ciseau fera vivre ta mémoire; l'avenir proclamera ton mérite; la postérité connaîtra les traits de ton visage, et elle se plaira à répéter ton nom.

« En attendant, dis à Tom que c'est perdre le temps que d'essayer de tracer une pochade comique avant d'avoir consulté le miroir de la nature. Dis-lui que de légères étincelles d'esprit ne suffisent pas pour composer une scène ingénieuse, et que la porte du collége ne conduit pas avec certitude à l'enjouement [2].

« Quant à vouloir réduire les hommes à l'état de bois, inerte, et à les forcer de marmotter des formules mystiques, c'est faire visiblement violence à la chair et au sang : un tel dessein dénote une félure au cerveau.

« Celui qui essayera de pousser le raffinement plus loin que toi, ô Stretch! et voudra changer tes tréteaux en une école, sera éternellement le jouet de Polichinelle, et il doit se tenir pour le plus grand des fous. »

Cette prétention des *drolleries* à se transformer en un spectacle exclusivement grave et sérieux, que Swift voyait poindre avec humeur, ne tarda pas à grandir et à se développer, aidée des tendances déclamatoires et philosophiques de l'époque. Fielding, grand ami du naturel et partisan déclaré

1 Stretch était un célèbre directeur de marionnettes à Dublin.

2 C'est ici un avertissement amical donné par le caustique docteur à Thomas Sheridan, ou plutôt à son jeune fils, nommé aussi Thomas, pour le détourner du goût précoce qu'il montrait pour le théâtre. Ces deux Sheridan, hommes d'esprit et de mérite, sont l'aïeul et le père de l'illustre Richard Brinsley Sheridan.

de maître Punch, qu'il a fait agréablement parler dans une comédie de sa jeunesse, où il a, par parenthèse, introduit un *puppet-show* tout entier [1], s'est très-finement moqué dans un excellent chapitre de *Tom Jones* de cette manie de prédication déplacée. Il fait arriver son héros dans une auberge de village, au moment où un *motion-man* représente, avec tout le *decorum* désirable, et avec des pantins presque aussi grands que nature (car on commençait à exiger de la vraisemblance, même aux jeux de marionnettes), les plus morales et les plus ennuyeuses scènes d'une comédie fort à la mode, le *Mari poussé à bout (the provoked Husband)*. L'assemblée, où étaient réunis tous les beaux esprits de l'endroit, se montra très-contente de ce divertissement sérieux, convenable, sans une ombre de plaisanterie, ni de badinage, et, pour dire toute la vérité, n'offrant pas le moindre mot pour rire. Après la pièce, le joueur, encouragé par la satisfaction non équivoque de l'auditoire, crut pouvoir faire remarquer que rien, dans le siècle actuel, ne s'était autant perfectionné que les marionnettes, et qu'en se débarrassant de Punch, et de sa femme et de tous les quolibets à leur usage, elles étaient parvenues à prendre place parmi les amusements les plus vertueux. « Je me souviens, ajoutait-il, que, quand j'ai commencé ma carrière, on débitait encore force niaiseries pour faire rire la foule; mais rien ne tendait à améliorer les dispositions morales des jeunes gens, ce qui doit être, sans contredit, le but principal des marionnettes. » Au milieu de l'assentiment universel, Tom Jones se permit d'émettre un

[1] Cette petite pièce de Fielding, jouée à Hay-Market en 1729, et reprise, quelques années plus tard, à Drury-Lane, est intitulée *The Author's farce, with a puppet-show, call'd The Pleasures of the town ;* elle est en trois actes et mêlée de couplets, dans le goût des petites pièces de Lesage et de Piron.

léger doute sur ce progrès prétendu. Il ne pouvait, pour son compte, s'empêcher de regretter son vieil ami Punch, et il avait grand'peur qu'en supprimant ce personnage, ainsi que celui de Jeanne[1], sa joyeuse compagne, on n'eût gâté cet agréable jeu. Pendant qu'il avançait, avec précaution, cet effroyable paradoxe, la moralité des nouvelles pièces reçut un fort grave échec. Une des filles de l'auberge, surprise dans une conversation trop vive avec le compère du *puppet-player*, donna effrontément pour excuse qu'elle n'avait fait que suivre l'exemple de la belle dame que tout le monde venait d'applaudir dans le *Mari poussé à bout;* ce qui fournit à l'hôtesse, qui n'avait encore rien dit jusque-là, l'occasion naturelle de se plaindre hautement des mauvais principes que les marionnettes répandaient dans les campagnes et de regretter le temps où les *motion-men* ne jouaient que des histoires irréprochables, comme le *Vœu téméraire de Jephté*, dont on ne saurait jamais tirer aucun parti pour excuser ses fautes[2].

On voit qu'à l'époque où nous sommes parvenus, il s'était formé, à l'exemple des grands théâtres, une école de marionnettes déclamatoire et sentimentale, à laquelle appartenaient, je pense, Russel, un des plus renommés successeurs de Powell, et l'infortunée Charlotte Charke, fille du poëte-comédien Colley Cibber. Cette femme de beaucoup d'esprit et d'une éducation distinguée, mais d'une humeur inconstante, abandonna la scène, où elle avait débuté avec quelque succès, et ouvrit vers 1737 un grand théâtre de marionnettes (*a great puppet-show*), situé, comme elle

[1] L'auteur de *Punch and Judy* accuse Fielding d'être tombé dans une *étrange* méprise pour avoir donné à mistress Punch le nom de *Jeanne*. Ni lui ni Swift ne se sont trompés; le nom de *Judith* n'a prévalu que plus tard.

[2] *History of a foundling*, liv. XII, ch. V et VI.

nous l'apprend dans son autobiographie, à *Tennis-Court,* dans *James street,* près de *Hay-Market.* Ruinée bientôt par son défaut d'ordre, elle se trouva heureuse de recevoir une guinée par jour pour faire agir et parler les marionnettes de Russel, dont la loge était située à *Kickford's great Rome,* dans *Brewer street.* Ces marionnettes étaient alors un des spectacles à la mode (*Modish diversion of the town*), suivant l'expression de Smolett, qui assure dans *Roderic Randon* qu'un amoureux ne pouvait procurer un plaisir plus *fashionable* à sa maîtresse [1].

Cependant, malgré cette ambitieuse innovation des marionnettes de Londres, l'ancien répertoire avec ses sujets bibliques, ses ballades populaires, et pardessus tout les joyeuses plaisanteries de Punch, n'en continuait pas moins d'intéresser et d'émerveiller la foule, au moins dans les foires. Hogarth a réuni, dans une belle gravure datée de 1733, tous les délicieux divertissements accumulées à *South-wark fair.* Ici, un petit joueur de musette, accompagné d'un singe en habit militaire, fait danser deux poupées avec le pied ; là, une femme dans le costume de la Savoie, et sa vielle sur le dos, montre la lanterne magique à un jeune enfant ébahi. Dans le fond, on voit l'entrée d'un *puppet-show*, sur la porte duquel est écrit en grosses lettres *Punch's Opera.* Une enseigne peinte qui pend sur le balcon indique le spectacle du jour. Dans un des compartiments, Polichinelle est représenté chevauchant tant bien que mal, tandis que son coursier bien dressé visite à fond les poches d'Arlequin ; sur un autre compartiment, on reconnaît une scène de la Bible, Adam, Ève et le serpent : c'est encore le sujet du *Paradis perdu* [2]. Gay, dans la description d'une

[1] *Roderic Randon*; ch. XLIX.

[2] Voy. Bibliothèque impériale (Département des estampes) l'œuvre de Hogarth. 2 vol. grand in-folio.

foire de village, touchée à la manière fine et naïve de Gérard Dow, introduit une scène à peu près semblable, et où Punch n'est pas oublié :

« ... Ici un charlatan, monté sur des tréteaux, vend à la foule rustique ses baumes, ses pilules et ses spécifiques contre la pierre; là, voltige le sauteur agile et, dans son voisinage, une jeune fille danse hardiment sur la corde. Plus loin, Jack Pudding, habillé d'une veste de deux couleurs, agite un gant et fredonne les divertissantes prouesses de Punch, à savoir, les poches vidées dans la foule et toutes sortes de gaies fourberies; puis, passant à un mode plus grave et plus sympathique, il chante les enfants dans la forêt, l'oncle barbare, les pauvres petits cueillant des mûres dans le désert sauvage, et souriant sans défiance à la vue du poignard qui brille... Il entonne la complainte de Jeanne violée par un matelot... et les guerres déplorables qui ont ensanglanté la forêt de Chévy, scènes lamentables que Punch ne manque pas d'interrompre par ses gambades et ses lazzis [1].

§ II

PUNCH SE DÉPRAVE — IL EN REMONTRE AU VIEUX NICK.

Jusqu'ici, comme on voit, poëtes et chanteurs forains n'imputent à maître Punch que quelques peccadilles innocentes; mais nous touchons à l'époque critique où ses mœurs vont de plus en plus se dépraver, et où il va prendre les habitudes de férocité goguenarde qui tendent à faire aujourd'hui le fond de son caractère. Swift, vers 1728, nous le montre

[1] John Gay, *The Shepherd's week;* sixth pastoral (*The flights*), v. 81-94.

déjà sur cette pente, dans une satire en vers à l'adresse d'un certain whig, brouillon et malfaisant vaurien, nommé Richard Lighe, qu'il met aux prises, sous le nom de Timothy, avec un pauvre infirme nommé Mad Mullinix, bien connu dans les rues de Dublin pour ses opinions tories. Celui-ci compare son adversaire à un malicieux et turbulent Polichinelle, et nous fait connaître, par occasion, quelques-uns des *puppet-plays*, les plus célèbres alors à Dublin :

« ... Tim, vous croyez être le fléau des tories, vous vous trompez ; vous faites leurs délices. Ce serait si vous changiez de rôle, si, d'aventure, vous deveniez grave et sensé, que vous leur causeriez un poignant déplaisir ; mais, Tim, vous avez un goût que je connais : vous allez voir souvent les Marionnettes. Ne remarquez-vous pas quel malaise éprouvent les spectateurs, tant que Punch est absent de la scène? Mais, dès qu'on entend grincer sa voix rauque, comme on s'apprête à se réjouir ! — Alors, l'auditoire ne donnerait pas un fétu pour savoir quel jugement Salomon va prononcer, ni laquelle des deux femmes est la vraie mère, ou la fausse. — On n'écoute pas davantage la pythonisse d'Endor. — Faust lui-même a beau traverser le théâtre, suivi pas à pas par le diable, on n'y fait aucune attention. — Mais que Punch, pour éveiller les imaginations, montre à la porte son nez monstrueux et le retire prestement, oh ! quelle joie mêlée d'impatience ! Chaque minute paraît un siècle, jusqu'au moment où il fait son entrée. D'abord, il s'assied impoliment sur les genoux de la reine de Saba. — Le duc de Lorraine met sans succès l'épée à la main. — Punch crie, Punch court, Punch injurie tout le monde dans son jargon. — Il rend au roi d'Espagne plus que la moitié de sa pièce. — Il n'y a pas jusqu'à saint George, à cheval sur le dragon, qu'il n'injurie et n'attaque. Il empoche un millier de coups et de gourmades, sans renoncer à un seul de ses méchants tours ; il se jette dans toutes les in-

trigues : à quelle intention ? Dieu le sait. Au milieu des scènes les plus pathétiques et les plus déchirantes, il arrive étourdiment et lâche une plaisanterie incongrue. Il n'y a pas une marionnette faite de bois qui ne le pendît volontiers, si elle pouvait. Il vexe chacun, et chacun le vexe. Quel plaisir pour les spectateurs, je dis pour ceux qui ne mettent point le pied sur le théâtre, et qui ne viennent que pour voir et écouter ! Peu leur importe le sort de la jeune Sabra, et l'issue du combat entre le dragon et le saint, pourvu que Punch (car c'est là tout le beau du jeu) soit bien étrillé, et, en fin de compte, assomme tous ses adversaires. — Cependant, Tim, il y a des philosophes qui prétendent que le monde est un grand jeu de marionnettes, où de turbulents coquins remplissent le rôle de Polichinelles (*Punchinelloes*). Ainsi, Tim, dans cette loge de marionnettes qu'on appelle Dublin, vous êtes le Polichinelle, toujours prêt à exciter la noise. Vous vous agitez, vous vous démenez, vous faites un affreux sabbat ; vous jetez à la porte vos sœurs les marionnettes. Vous tournez dans un cercle perpétuel de malices, semant la crainte, l'anxiété et la discorde partout ; vous vous lancez, avec des cris et des grimaces de singe, au milieu de toutes les affaires sérieuses ; vous êtes la peste de votre clan, où chaque homme vous hait et vous méprise ; mais, avec tout cela, vous divertissez les spectateurs (les tories) qui s'amusent de vos histoires bouffonnes. Ils consentiraient plutôt à laisser pendre toute la troupe qu'à se voir privés de vous[1]. »

Dans ce portrait, qui n'est pas flatté, non plus que dans quelques couplets chantés en 1731 et tirés de je ne sais

[1] L'abbé Morellet, qui connaissait bien la littérature anglaise, a composé, à l'imitation de Swift, une petite satire en prose, intitulée *les Marionnettes*. Cette pièce assez piquante circula manuscrite sous le ministère de l'abbé Terray, et ne fut imprimée, à la suite de ses *Mémoires*, qu'en 1822.

quelle *puppet-play* [1], Punch, ou plutôt Punchinello (pour lui conserver le nom qu'il se donne), ne se montre encore qu'un *little fellow* très-libertin, fort tapageur, et déjà passablement brutal; mais on ne le voit commettre encore aucune de ces énormités conjugales et parternelles qui vont bientôt lui donner une si singulière ressemblance avec Henri VIII ou Barbe-Bleue. Les critiques anglais glissent sur ce rapprochement; ils préfèrent comparer leur favori à don Juan. M. William Hone a même établi entre ces deux personnages un parallèle en forme où, contre ses habitudes de critique exacte, il avance que les déportements de Punch ont pu suggérer l'idée du caractère et des exploits du fameux *burlador de Sevilla* [2]. Il est obligé, pour donner une apparence de vérité à cette opinion que repoussent les faits et les dates, de supposer que Punch, comme don Juan, est emporté au dénoûment par le diable, ce qui est l'opposé du vrai. Il oublie même qu'en 1676, lorsque Shadwell introduisit sur la scène de Londres la première imitation de *Don Juan* (*The Libertine destroyed*), Punchinello n'était pas encore connu dans la Grande-Bretagne. M. Peyne Collier pense, avec beaucoup plus de raison, que le drame de *Punch and Judy* est d'une date assez récente en Angleterre, et, prenant le contre-pied de l'opinion de M. Hone, il attribue les licences hyperboliques de cette composition à l'engouement qu'excita le chef-d'œuvre de Mozart à la fin du dernier siècle. Punch, suivant la définition de M. Payne, est le don Juan de la populace. D'ailleurs, le plus ancien texte où cet habile critique ait trouvé la mention des aventures de Punch et de Judy est une ballade qu'il ne croit pas remonter au delà de 1795, et qu'il a extraite d'un recueil de pièces, tant imprimées que manus-

[1] *Punch and Judy*, p. 46.

[2] M. William Hone, *Ancient Mysteries*, p. 230.

crites, formé pendant les années 1791, 92 et 93. Il présume que ces stances ont suivi d'assez près le drame, et ont été composées par un amateur que la représentation avait charmé. Je dois ajouter que je ne serais pas fort surpris que M. Payne ne fût quelque chose de plus que l'éditeur de cette ballade. Quoi qu'il en soit, on lira ici, je crois, la traduction de cette pièce avec plaisir :

LES FREDAINES DE M. PUNCH.

« Oh ! prêtez-moi l'oreille un moment ! je vais vous conter une histoire, l'histoire de M. Punch, qui fut un vil et mauvais garnement, sans foi et meurtrier. Il avait une femme et un enfant aussi, tous les deux d'une beauté sans égale. Le nom de l'enfant, je ne le sais pas ; celui de la mère était Judith. — *Right tol de rol lol,* etc.

« M. Punch n'était pas aussi beau qu'elle. Il avait un nez d'éléphant, monsieur ! Sur son dos s'élevait un cône qui atteignait la hauteur de sa tête ; mais cela n'empêchait pas qu'il n'eût, disait-on, la voix aussi séduisante qu'une sirène, et par cette voix (une superbe haute-contre, en vérité !), il séduisit Judith, cette belle jeune fille. — *Righ tol de rol lol.*

« Mais il était aussi cruel qu'un Turc, et, comme un Turc, il ne pouvait se contenter d'une femme (c'est en effet un mince ordinaire qu'une seule femme), et cependant la loi lui défendait d'en avoir deux, ni vingt-deux, quoiqu'il pût suffire à toutes. Que fit-il donc dans cette conjecture, le scélérat ! Il entretint une dame. — *Right tol de rol lol.*

« Mistress Judith découvrit la chose, et, dans sa fureur jalouse, s'en prit au nez de son époux et à celui de sa folâtre compagne. Alors Punch se fâcha, se posa en acteur

tragique, et, d'un revers de bâton, lui fendit bel et bien la tête en deux. Oh! le monstre! — *Right tol de rol lol.*

« Puis il saisit son tendre héritier... oh! le père dénaturé! et le lança par la fenêtre d'un second étage, car il préférait la possession de la femme de son amour à celle de son épouse légitime, monsieur! et il ne se souciait pas plus de son enfant que d'une prise de macouba. — *Right tol de rol lol.*

« Les parents de sa femme vinrent à la ville pour lui demander compte de ce procédé, monsieur! Il prit une trique pour les recevoir et leur servit la même sauce qu'à sa femme, monsieur! Il osait dire que la loi n'était pas *sa* loi, qu'il se moquait de la lettre, et que, si la justice mettait sur lui sa griffe, il saurait lui apprendre à vivre. — *Right tol de rol lol.*

« Alors il se prit à voyager par tous pays, si aimable et si séduisant, que trois femmes seulement refusèrent de suivre ses leçons si instructives. La première était une simple jeune fille de la campagne; la seconde une pieuse abbesse; la troisième, je voudrais bien dire ce qu'elle était, mais je n'ose : c'était la plus impure des impures. — *Right tol de rol lol.*

« En Italie, il rencontra les femmes de la pire espèce; en France, elles avaient la voix trop haute (*too clamorous*); en Angleterre, timides et prudes au début, elles devenaient les plus amoureuses du monde; en Espagne, elles étaient fières comme des infantes, quoique fragiles; en Allemagne, elles n'étaient que glace. Il n'alla pas plus loin vers le Nord; c'eût été une folie. — *Right tol de rol lol.*

« Dans toutes ces courses, il ne se faisait aucun scrupule de jouer avec la vie des hommes. Pères et frères passaient

par ses mains. On frémit rien qu'à penser à l'horrible traînée de sang qu'il a versé par système. Quoiqu'il eût une bosse sur le dos, les femmes ne pouvaient lui résister. — *Right tol de rol lol.*

« On disait qu'il avait signé un pacte avec le vieux *Nic'klas*, comme on l'appelle ; mais quand j'en serais mieux informé, je n'en dirais pas plus long. C'est peut-être à cela qu'il a dû ses succès partout où il est allé, monsieur ; mais je crois aussi, convenons-en, que ces dames étaient un peu coucy-coucy, monsieur. — *Right tol de rol lol.*

« A la fin, il revint en Angleterre, franc libertin et vrai corsaire. Dès qu'il eut touché Douvres, il se pourvut d'un nouveau nom, car il en avait de rechange. La police, de son côté, prit d'habiles mesures pour le mettre en prison. On l'arrêta au moment où il pouvait le moins prévoir un pareil sort. — *Right tol de rol lol.*

« Cependant, le jour approchait où il devait solder ses comptes. Quand le jugement fut prononcé, il ne lui vint que des pensées de ruses en songeant à l'exécution ; et quand le bourreau, au front sinistre, lui annonça que tout était prêt, il lui fit un signe de l'œil et demanda à voir sa maîtresse. — *Right tol de rol lol.*

« Prétextant qu'il ne savait comment se servir de la corde qui pendait de la potence, monsieur ! il passa la tête du bourreau dans le nœud coulant et en retira la sienne sauve. Enfin, le diable vint réclamer sa dette ; mais Punch lui demanda ce qu'il voulait dire : on le prenait pour un autre ; il ne connaissait pas l'engagement dont on lui parlait. — *Right tol de rol lol.*

« Ah ! vous ne le connaissez pas ! s'écria le diable. Très-bien ! je vais vous le faire connaître. Et aussitôt ils s'atta-

quèrent avec fureur et aussi durement qu'ils le purent. Le diable combattait avec sa fourche; Punch n'avait que son bâton, monsieur! et cependant il tua le diable, comme il le devait. Hourra! Old Nick est mort[1], monsieur! — *Right tol de rol lol.*

J'admets, avec M. Payne Collier, que le drame, dont cette ballade ne serait que l'analyse, est d'une date assez rapprochée; cette pièce contient des allusions évidemment récentes; mais la tradition qu'elle tend à consacrer est plus ancienne qu'il ne le pense. En effet, le docteur Johnson soutient dans sa note finale sur *Richard III*, que si l'on voit journellement dans les boutiques de marionnettes Punch rosser vigoureusement le diable (*the Devil very lustily belaboured by Punch*), ce n'est pas une nouveauté, mais une ancienne tradition anglaise. Cependant, M. Payne Collier, sans méconnaître certaines nuances vraiment britanniques de la physionomie de son héros, dans lequel il nous fait très-finement apercevoir le mélange de la sensualité obèse de Falstaff et de la froide atrocité du roi bossu, Richard III[2], n'en est pas moins disposé à renvoyer à la France (par pure courtoisie railleuse) le principal honneur de cette peu édifiante création. Je ne refuse pas assurément la part fort étendue qui nous appartient dans cette œuvre populaire, aujourd'hui européenne. Cette part, c'est la gaieté; mais je crois en conscience, et sans pensée aucune de réciprocité épigrammatique, devoir restituer à l'Angleterre une notable portion de cette légende. Les droits de nos voisins à cet égard sont anciens et réels; ils sont même antérieurs

[1] *Old Nick*, le vieux Nick ou Nicholas, c'est-à-dire, Satan.

[2] *Punch and Judy*. p. 76.— Shakspeare a signalé la ressemblance physique et morale de Richard III et du *Old Vice* : « Comme l'ancien *Vice* des Moralités, dit ce prince, je donne aux mots plus d'un sens. » Act. III, sc I.

à l'arrivée de Punch en Angleterre. On se rappelle que, dans les anciennes *Moral-plays*, le vieux *Vice* tenait hardiment tête à *master Devil*, et lui en remontrait même sur le chapitre des péchés capitaux; mais au dénoûment *master Devil* finissait par avoir raison du vieux pécheur ou plutôt de l'antique Péché personnifié, et il emportait le *Vice* en enfer, sans plus de façon qu'il n'eût fait de Judas, du docteur Faust ou du valet de frère Bacon. Eh bien, Ben Jonson, en 1616, soit de sa propre inspiration, soit en acceptant une fantaisie nouvelle de quelque *stroller* inventif, renversa ce lieu commun, et imagina de nous montrer un pauvre sot démon, surpassé en malice et en perversité par un simple représentant de l'iniquité humaine. Ben Jonson a réalisé, ou, pour ne rien surfaire, a finement esquissé cette heureuse pensée dans *The Devil is an ass* (le Diable est un âne). « Autrefois, remarque un des acteurs au dénoûment, le diable avait coutume d'emporter le *Vice*; aujourd'hui les rôles sont changés; c'est le *Vice* qui emporte le diable. » Cette nouveauté plut au public, et passa du théâtre de *Blackfriars* sur les théâtres de marionnettes, et Punch, en arrivant de Paris ou d'Amsterdam à Londres, ne manqua pas de s'approprier cette partie du répertoire de *Old Vice*, son devancier[1]. Remarquons toutefois que jusqu'ici la majesté de Satan n'est nullement compromise. Le diable, si mal mené par un fils d'Adam, n'est qu'un diablotin subalterne, un grin-

[1] Le docteur Johnson a dit dans une note sur *Hamlet* que « *the Vice* est l'antique bouffon des farces anglaises dont le moderne Punch est descendu. » M. Douce (*Illustration on Shakspeare*, t. II, p. 251) n'a pas eu beaucoup de peine à prouver qu'aucun lien de parenté ne rattache Punch au vieux *Vice*, mais ce n'est pas là non plus ce qu'a voulu dire Johnson. Sa pensée, qu'il a mieux exprimée dans sa note finale sur *Richard III*, est que Punch, en offrant à la foule un type supérieur de difformité physique et morale, a supplanté le *Vice* et lui a naturellement enlevé la place d'honneur qu'il avait dans les farces.

galet de l'empire infernal ; ce n'est point *Old Nick* en personne ; et puis, rosser le diable, le mettre à la porte (*to carry awey*), ce n'est pas le tuer (*to kill him*). Or, tuer le diable, c'est là la grande affaire, le mot suprême, quelque chose de supérieur, comme le duel de Satan et du Péché dans Milton ; c'est là aussi le grand exploit de Punch. Si Ben Jonson n'a pas poussé les conséquences de sa pensée jusqu'à ce point extrême, il est juste au moins de reconnaître qu'il s'en est singulièrement approché. L'esprit logique de la nation anglaise a bien compris, de son côté, que c'est dans l'étrangeté même de ce dénoûment ultra-fantastique que réside toute la grandeur du drame de *Punch and Judy*. Au rapport de M. Payne, un joueur de marionnettes ambulant ayant un jour refusé, par scrupules religieux ou autres, de faire tuer le diable par maître Punch, non-seulement vit s'évanouir l'espoir de sa collecte, mais, de plus, fut hué et maltraité par les spectateurs [1].

Le drame de *Punch and Judy*, qui, depuis longtemps fait en Angleterre les délices de la multitude, n'a commencé que vers les premières années du XIXe siècle, à piquer la curiosité blasée du monde élégant. Aussi a-t-il reçu depuis lors de nombreuses retouches et des embellissements plus ou moins contestables. Le *Morning Chronicle* du 22 septembre 1813 rend compte d'une de ces rédactions nouvelles et plus raffinées. — Dans cette pièce, Punch en proie, comme un second Zéluco, à une jalousie frénétique, donne la mort à sa femme et à son fils ; puis, il passe en Espagne, où il est jeté dans les cachots de l'inquisition, dont il parvient à s'ouvrir les portes au moyen d'une clef d'or. Attaqué par la Pauvreté que suivent ses deux acolytes, la Dissipation et la Paresse, il la combat sous la forme qu'elle a prise d'un chien noir et la met en fuite. Il triomphe également de la Maladie,

[1] *Punch and Judy*, p. 66.

qui l'accoste sournoisement sous le costume d'un médecin. La Mort, à son tour, veut le saisir; mais il secoue si bien les os desséchés du vieux squelette, qu'il lui porte, enfin, à elle-même, le *coup mortel*[1].

Parmi les autres rédactions fortement empreintes de l'*humour* britannique, j'en signalerai une encore où l'on applaudissait une conversation assez originale entre Punch et notre Barbe-Bleue, sur une question fort intéressante pour les deux nations et les deux sexes.... la pluralité des femmes.

Ce n'est aucune de ces versions enjolivées, c'est le texte pur et populaire de la *Tragical comedy of Punch and Judy* que M. Payne Collier a voulu publier en 1828, avec les illustrations de George Cruikshank. Ce texte a été en grande partie fourni à l'éditeur par un vieux joueur de marionnettes italien, nommé Piccini, qui, à la fin du dernier siècle, parcourait les villes et les hameaux d'Angleterre avec de jolies marionnettes apportées de son pays. Devenu avec les années plus célèbre et moins ingambe, Piccini fixa sa résidence à Londres. Vers 1820, il ne promenait plus son petit théâtre que dans le voisinage classique de Drury-Lane. Il avait joué d'abord *Pucinella* dans sa langue natale et suivant le goût italien; mais peu à peu il saisit le vrai caractère et l'accent saxon de Punch et finit par adopter le canevas plus sombre que préférait le goût britannique. L'éditeur de *Punch and Judy,* avant de nous donner son texte, confronta le *libretto* de Piccini avec ceux de plusieurs autres *puppet-players* ambulants. Ainsi Punch, après avoir eu ses rapsodes, comme Homère, a trouvé comme lui un Aristarque. Il y a plus, *Punch and Judy*, cette création sensuelle et sceptique, où se heurtent la vie et la mort, le rire et le meurtre, le surnaturel et le trivial, paraît avoir fait vibrer une des cordes de la lyre de lord Byron. Voici un sonnet attribué à l'auteur

[1] *Punch and Judy*, p. 68 et 69.

de *Childe Harold.* Je le traduis, comme M. Payne nous le donne, sans en garantir l'attribution :

« Triomphant Polichinelle, je te suis avec joie à travers les gais détours de ta course badine, où la vie humaine est peinte avec tant de vérité et d'énergie. Jamais acteur ne nous en montrera une image aussi frappante sur aucun autre théâtre, soit que tu assommes gaiement ta femme, soit que tu jettes sans remords ton doux enfant par la fenêtre, soit que tu enfourches ton cheval, et sois aussitôt désarçonné, soit que tu danses avec la gracieuse Polly, si belle et si facile, ayant tué préalablement son père dans un mouvement de juste dédain, car il était sourd à l'harmonie de ta lyre, aussi agréable que la clochette des brebis, et.... « qui n'aime pas la musique est indigne de vivre. » Puis, lorsque le bourreau te conduit à la potence, peut-on ne pas rire en te voyant pousser si adroitement sa tête dans le nœud coulant dont il ne peut se dégager ? Celui qui feint d'être scandalisé quand il te voit sortir impuni des griffes de la loi et de celles du diable, et qui regrette que tu le tues lui-même, celui-là est un hypocrite. Il n'y a rien de si charmant que de te voir frapper à coups redoublés son antique et noire carcasse [1]. »

Mais à côté de ce Punch ironique, paradoxal et super-satanique, que Byron salue en riant d'un air de parenté, il n'a pas cessé d'y avoir en Angleterre, et il y a encore aujourd'hui un autre Punch, franc-parleur, jovial, prêt à siffler tous les scandales, à fustiger tous les ridicules. Ce Punch, sorte de Figaro anglais, qui s'est fait journaliste et se personnifie de nos jours dans un recueil qui porte son nom, avait, dès le dernier siècle, commencé à jouer un grand rôle dans la politique. Voici le titre d'une pièce de marion-

[1] *Punch and Judy.*

nettes imprimée en 1742 : *Politicks in miniature or the humour's of Punch's resignation; tragi-comi-farcical, operatical puppet-show*[1]. Je dois même avouer, si j'en crois la seconde des quatre grandes estampes composées sur les élections de 1754 par Hogarth, que les marionnettes ne furent pas, sous le ministère Walpole, des dernières à travailler à la corruption électorale. Dans cette gravure, intitulée *Canvassing for votes* (manière de briguer les votes), on remarque, parmi plusieurs ingénieux épisodes, un grand poteau, auquel est suspendue une pancarte peinte, semblable aux annonces des *puppet-shows*. Cette affiche représente Punch, candidat de la trésorerie, promenant par les rues une brouette pleine de *bank-notes* et de guinées qu'il distribue de droite et de gauche à la foule. On lit au bas de cette pancarte : *Punch candidate for Guzzledown*[2]. Une autre caricature, qui a trait aux événements de 1756, semble nous révéler également un titre de *puppet-play*. Elle est intitulée : *Punch's Opera, with the humours of little Ben, the sailor*[3].

Vers 1763, il s'établit à Londres, sous le nom de *Fantoccini*, de nouvelles marionnettes très-perfectionnées ; aussi leur faisait-on exécuter toutes sortes de tours d'adresse[4]. Le minutieux biographe du docteur Johnson, James Boswell, raconte, à cette occasion, une anecdote qui montre bien toute la puérile vanité du grand critique. Johnson fréquentait vo-

[1] 1 volume in-12. Voy. *The Westminster Journal*, 1742.

[2] Les deux épreuves de cette pièce que possède la Bibliothèque impériale portent la date de 1757. Voy. l'œuvre de Hogarth, t. I et II, grand in-folio. M. Thomas Wright a reproduit cette belle planche dans son ouvrage *England under the house of Hanover*, etc., 2e édition, t. I, p. 256.

[3] M. Th. Wright, *ibid.*, t. I. p. 286.

[4] Jos. Strutt, *Sports and pastimes of people of England*, p. 173 et 231.

lontiers les *puppet-shows*. Étant allé un soir aux *Fantoccini*, il s'impatienta d'entendre ses voisins vanter la dextérité des petits acteurs artificiels et s'écria : « Bah ! j'en ferais bien autant, moi. » Et, en effet, soupant le soir chez M. Burke, le pesant docteur faillit se rompre le cou en voulant montrer à la compagnie qu'il sauterait par-dessus un bâton aussi lestement que le Jack des Marionnettes [1].

Il existait à Londres, en 1779, un *puppet-show* connu sous le nom de *Pantagonian theatre,* situé à *Exceter-change.* Voici le titre d'une pièce de son répertoire qui a eu les honneurs de l'impression: *The Apotheosis of Punch; a satirical masque, with a monody on the death of the late master Punch.* C'était la parodie fort inopportune d'une pièce de vers composée, sous le titre de *monody,* par l'illustre Richard Brinsley Sheridan, à l'occasion de la mort de Garrick, et récitée avec pompe sur le théâtre royal de Drury-Lane, dont l'ami de Fox avait pris la direction après la retraite du grand tragédien. Plusieurs autres *puppet-shows* se sont établis plus tard à Londres sous le nom de *Fantoccini* [2].

Depuis le commencement du XIXe siècle, les marionnettes anglaises et Punch en particulier, n'ont pas failli à leur mission satirique. Tout homme célèbre, tout événement important, ne manquent jamais d'être applaudis ou sifflés à Londres par maître Punch. Lord Nelson fut naturellement un de ses favoris. Après la bataille d'Aboukir, qu'on appelle en Angleterre la bataille du Nil, les *puppet-players* exploitèrent la popularité du vainqueur : « Viens ici, Punch, mon garçon, disait l'amiral ; viens sur mon bord m'aider à combattre les Français. Je te ferai capitaine ou commodore, si tu le veux. — Nenni, nenni ! répondait Punch, je ne m'en soucie

[1] *The Life of Sam. Johnson*, by James Boswell, t. I, p. 396.
[2] Jos. Strutt, *ibid* , p. 168.

pas ; je me noierais. — N'aie donc pas cette crainte, répliquait le marin ; ne sais-tu pas bien que celui qui est né pour être pendu ne court aucun risque de se noyer ? »

Pendant une de ses candidatures pour le siége de Westminster, sir Francis Burdett eut aussi l'honneur d'être pris à partie par les marionnettes. Le baronnet se glissait en humble solliciteur chez M. Punch. — « Pour qui votez-vous, monsieur Punch ? demandait-il. J'espère que vous me donnerez votre appui. — Je n'en sais rien, répondait maître Punch; demandez à ma femme ; je laisse toutes ces choses à gouverner à mistress Punch. — C'est très-bien fait, reprenait sir Francis. Et que dites-vous, mistress Judith? Vive Dieu ! le joli poupon que vous avez fait là ! Je voudrais que le mien lui ressemblât. — Eh ! mais, cela aurait bien pu arriver, sir Francis, observait mistress Judith, car vous ressemblez beaucoup à mon mari. Vous avez, comme lui, un nez de grande et belle dimension. — C'est la vérité, mistress Judith; malheureusement, lady Burdett ne vous ressemble pas, ajoutait le baronnet en l'embrassant. Oh ! le joli nourrisson, vraiment! j'espère qu'il est en bonne santé ? Comment vont ses petites entrailles ?— Comme un charme, je vous assure, » répondait mistress Judith. —On pense bien qu'elle n'avait garde de refuser la voix de son mari à un aussi gracieux et aussi galant candidat [1].

Il ne faut pas trop s'étonner de la virulence extrême que présentent quelques-unes de ces railleries politiques jetées au vent des carrefours. Plus d'une fois, grâce à l'incognito qui couvre le truchement des marionnettes, il s'est trouvé en Angleterre de jeunes hommes à la faconde exubérante, à l'esprit inflammable, à la verve agressive ou plaisante, qui se sont passé, sous le nom de Punch, la fantaisie de l'improvisation objurgative ou bouffonne, comme chez nous, à

[1] *Punch and Judy*, p. 72 et 73.

l'Opéra, le jeune Helvétius se passa, dit-on, une ou deux fois, sous le masque du fameux Dupré, la fantaisie de la danse théâtrale[1]. Je puis citer pour exemple un homme devenu célèbre dans le barreau et dans le parlement britannique, John Curran, qui, à New-Market, sa patrie, jeune étudiant et grand amateur des *puppet-shows*, sollicita et obtint d'un joueur de marionnettes la permission de faire, pendant une soirée, parler et gesticuler ses pantins. La bonne humeur et l'esprit du nouvel interprète enlevèrent tous les suffrages, et la collecte fut quatre fois plus abondante qu'à l'ordinaire. Charmé de son succès, le jeune Curran continua cet exercice pendant quelques jours ; puis, remarquant avec quelle facilité il prêtait à ses petits clients des arguments pour et contre, il entrevit sa vocation, et se lança dans le barreau. D'avocat brillant et pathétique, il devint membre du parlement d'Irlande et de la chambre des communes ; enfin, en 1806, sous l'administration de Fox et de Sheridan, il fut nommé Maître des rôles en Irlande et siégea dans le Conseil privé[2]. Ne serait-ce pas aussi quelque futur et facétieux collègue de Francis Burdett, qui, blotti dans la baraque d'une *puppet-show*, avait si finement persiflé le candidat de Westminster?

Après avoir vu en Espagne les *titeres* représenter des combats de taureaux, nous trouverons tout naturel que les joueurs de marionnettes aient cherché en Angleterre à complaire au goût national en représentant des courses, voire des courses d'ânes (*donkey races*). Dans ces pièces dont quelques détails nous sont parvenus, Punch, qui n'est pas,

[1] Grimm, *Correspondance*, t. VII, p. 386, édit. de 1829. — Saint-Lambert dit que ce fut sous le masque de Javillier qu'Helvétius dansa une ou deux fois à l'Opéra dans sa jeunesse.

[2] *The Life of John Philpot Curran*, by his son, W. H. Curran, 2 vol. in-12.

comme on sait, un très-habile écuyer, remplit avec beaucoup de finesse et d'esprit les rôles de parieur et de maquignon [1].

Ne croyez pas, cependant, que les *puppet-players* ambulants et les *gallantee-showmen* de Londres aient tout à fait abandonné de nos jours leur ancien répertoire religieux. Outre *le Vœu téméraire de Jephté,* qu'on jouait, comme nous l'avons vu, du temps de Fielding, et *la Cour du roi Salomon*, dont Goldsmith parle dans sa jolie comédie *She stoops to conquer* [2], M. William Hone nous a fait connaître un habile artiste, J. Laverge, qui avait conservé presque jusqu'à ces derniers temps la tradition des *puppet-shows* religieux. Son théâtre, sous le nom de *Royal gallantee-show*, était, en 1818, placé à *Holborn-hill* dans *Ely-court ;* Laverge montrait en ce lieu, ou chez les particuliers qui l'appelaient, la *Passion de Jésus-Christ, l'Arche de Noé, l'Enfant prodigue* et une pièce fantastique intitulée *Pull devil, Pull baker,* où se voyait la punition d'un *boulanger qui vend à faux poids, et que le diable emporte en enfer dans son pétrin* [3].

Punch et les *puppet-shows* n'ont pas eu seulement, comme je le disais tout à l'heure, leurs rapsodes et leurs Aristarques ; ils ont encore rencontré de nos jours un Aristote. Un critique à la fois ingénieux et philosophe, M. William Hazlitt, n'a pas dédaigné de chercher à fonder la poétique du genre, et à rendre psychologiquement raison de l'attrait que les marionnettes exercent en tous pays. Dans ses excellentes *Lectures on the English comic writers,* à la fin de l'introduction, il a brièvement, mais magistralement indiqué quelques-unes des raisons naturelles qui assu-

[1] *Punch and Judy*, p. 73.

[2] *She stoops to conquer*, acte III, sc. I. Cette pièce a été jouée à *Covent-Garden* en 1773.

[3] Will. Hone, *Ancient Mysteries*, p. 231.

rent aux *puppet-shows* ce qu'il appelle leur *irresistible and universal attraction*. Je regrette de ne pouvoir suivre l'habile critique dans cette étude d'esthétique originale et piquante[1], mais je me plais à la signaler.

Je terminerai l'histoire des marionnettes anglaises en exposant un dernier fait qui leur est particulièrement honorable. Le docteur Samuel Johnson répétait souvent dans l'intimité que de simples marionnettes représenteraient tout aussi bien que des acteurs vivants les drames de Shakspeare, et que l'effet de *Macbeth* en particulier était, à son avis, plus affaibli qu'augmenté par l'appareil scénique et *quidquid telorum habent armamenta theatri*. M. Boswell, en confirmant l'authenticité de cette singulière assertion, fait observer que l'humoriste, mais judicieux critique n'a consigné ce paradoxe ni dans son commentaire sur Shakspeare, ni dans aucun autre de ses ouvrages imprimés. Ce propos n'était qu'une des mille boutades où il se laissait si facilement emporter dans la chaleur de la conversation, et où le poussaient particulièrement ses injustes préjugés contre la profession de comédien[2]. Quoi qu'il en soit, avant la fin du dernier siècle, un joueur de marionnnettes nommé Henry Rowe, sans connaître assurément l'opinion du célèbre critique, cônçut l'idée hardie de faire jouer en entier les pièces de Shakspeare par ses acteurs de bois. Il récitait

[1] *Lectures on the English writers;* London 1817; p. 43 et 44.

[2] *Malone's Shakspeare*, t. XI, p. 301-303, et James Boswell, *Life of Johnson*, t. I, p. 146, et t. II. p. 88. Cette antipathie du docteur venait de l'imperfection de ses organes (il avait l'oreille dure et était myope), du peu de succès de sa tragédie d'*Irène*, et de la belle fortune que Garrik, son élève, s'était faite par un genre de mérite qu'il regardait comme bien inférieur au sien. Cela ne l'empêchait pas, cependant, d'aimer et d'estimer beaucoup ce grand artiste. De son côté, Garrik, que son ami rudoyait souvent, disait de Johnson qu'il n'avait d'un ours que la peau.

seul et avec talent, dit-on, toutes les parties du dialogue. Il continua ces représentations pendant plusieurs années dans la ville d'York, sa patrie. Et, ce qui est encore plus digne de remarque, non-seulement il joua ainsi très-fréquemment *Macbeth*, mais il fit imprimer en 1797 une édition critique de cette pièce, et ce travail d'un humble *puppet-showman* tient aujourd'hui dignement sa place parmi les nombreux ouvrages destinés à élucider et à honorer Shakspeare. Ce brave Henri Rowe était, d'ailleurs, un esprit original et un musicien passionné. On l'appelait le *trompette d'York*, parce qu'il avait sonné la charge et la retraite à la bataille de Culloden, et que, revenu dans sa ville natale après la soumission des jacobites, il fit, pendant près d'un demi-siècle, entendre sa trompette dans toutes les solennités publiques. Mort en 1800, il a mérité que l'on consacrât à sa mémoire les vers qui suivent, où je regrette qu'on n'ait pas rappelé le souvenir de ses marionnettes :

« Lorsque l'ange redoutable sonnera la trompette du jugement, il devra toucher de sa main Harry Rowe, car, sans cela, le pauvre musicien ne se réveillerait pas. Il se méprendrait au bruit de la trompette céleste, et croirait entendre la sienne. Toute sa vie, il a sonné de cet instrument avec habileté et sans relâche, et il en sonnerait encore, si le souffle ne lui avait pas manqué [1]. »

Je voudrais être poëte pour consacrer à Henry Rowe une autre épitaphe où j'enlacerais son nom modeste aux noms illustres de Shakspeare, de John Kemble et de mistress Siddons.

[1] *Punch and Judy*.

LIVRE SEPTIÈME

LES MARIONNETTES EN ALLEMAGNE ET DANS LES CONTRÉES DU NORD

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

§ I

DERNIÈRE EXCURSION

Il ne nous reste plus qu'une traite à parcourir. Nous allons, sans désemparer, traverser l'Allemagne et le Nord, et achever ainsi le tour de l'Europe que nous avons entrepris, non pas, on le sait, pour constater, comme l'ont fait de plus habiles, quelque grande loi cosmogonique, mais seulement pour éclaircir une simple question d'esthétique et étudier, sous diverses latitudes, un penchant bizarre et frivole, digne pourtant d'être observé, parce qu'il tient sa place parmi les instincts les plus profonds de l'humanité.

On pourra trouver que le champ que nous allons parcourir dans cette dernière exploration est bien étendu. L'Allemagne et les États du Nord renferment, outre plusieurs races distinctes, un grand nombre de centres intel-

lectuels, dont chacun mériterait une visite à part. Cela est vrai; mais nous saurons résister aux séductions de la route. Nous ferons comme le voyageur qui aperçoit le terme de sa course : nous presserons un peu la marche, et ne grossirons pas imprudemment notre bagage. Vous avez vu quelquefois au printemps se répandre, à travers les bois et les prairies, des essaims de jeunes botanistes. Quand l'herborisation commence, la troupe alerte et curieuse fait main basse sur les moindres plantes; elle butine, elle recueille tout ce qui s'offre à elle. Pas un buisson, pas un arbuste, pas un brin d'herbe qui ne l'attire; mais, quand la journée s'avance, quand le soleil baisse, quand la boîte de fer-blanc portée en sautoir est presque remplie, on devient plus difficile; on choisit, on rejette; on ne conserve de tant de séduisantes dépouilles que des échantillons nouveaux ou des variétés indispensables. Ainsi allons-nous faire : nous n'admettrons dans notre corbeille, déjà suffisamment garnie, que ceux des produits de la Flore boréale dont l'absence ferait un vide trop regrettable dans notre herbier.

Ajoutons pourtant que si, en avançant, les découvertes de détails perdent un peu de leur premier intérêt, d'une autre part, en montant, les horizons s'étendent et présentent aux yeux et à la pensée plus d'espace et de grandeur.

§ II

GOUT DES ALLEMANDS POUR LA SCULPTURE.

Les forêts séculaires de la Germanie sont célèbres, et, en raison de la sympathique influence que la nature des lieux ne manque jamais d'exercer sur l'homme, les habitants du Nord ont toujours excellé dans l'art de sculpter et de travailler le bois. Non-seulement les artistes de profession,

mais les simples artisans des bords du Rhin ont réussi constamment à imprimer une perfection magistrale à toutes les œuvres de *boiserie*. Parmi les types de la vieille Allemagne que la fantaisie des romanciers s'est plu récemment à faire revivre, un des plus franchement germaniques est la hautaine figure de maître Martin, le riche syndic de l'honorable corporation des tonneliers de Nuremberg, aussi fier dans son atelier, à la tête de ses robustes et joyeux apprentis, qu'un Électeur entouré de ses chambellans et de ses conseillers auliques[1]. Outre cette habileté à façonner le bois, la race teutonne possède, à un degré non moins éminent, le génie de la mécanique, comme le prouve la construction de tant d'horloges savantes, qui égaient de leurs sonneries, de leurs évolutions astronomiques et de leurs jacquemarts, les façades ou les tours de la plupart des cathédrales et des hôtels-de-ville de la Hollande, de la Suisse, de la Bavière. etc. Aussi cette double aptitude a-t-elle produit en Allemagne un développement plus précoce et plus complet que nulle autre part de la statuaire automatique, avec ses diverses applications, religieuses ou récréatives, depuis les statuettes mobiles de saints et les grands mannequins des fêtes municipales, jusqu'aux marionnettes proprement dites.

Il y a plus : la passion que les peuples de race germanique et slave ont montrée de tout temps pour cette sorte de jeu, dérive si évidemment d'une disposition propre au caractère national, qu'outre les témoignages historiques que j'ai recueillis et que j'exposerai tout à l'heure, j'aurais pu aisément deviner ce goût indigène, et le conclure *à priori* de la nature de certaines créations poétiques, dont l'extrême popularité au delà du Rhin suppose dans l'écrivain qui les invente, et dans les lecteurs qui s'y complaisent, une surprenante sym-

[1] Voy. le conte de *Maître Martin* dans *les Frères de Sérapion* d'Hoffmann.

pathie pour les prestiges de la sculpture mobile. Ouvrons les *Tableaux de nuit* d'Hoffmann, par exemple. Que voyons-nous dans *l'Homme au sable*? Un jeune étudiant, auditeur assidu des cours de philosophie et de physique, appartenant à une honnête famille de province, fiancé à une douce et aimable compagne de son enfance, qui devient tout à coup amoureux fou d'une froide et élégante automate. En France ou en Angleterre, sous la plume de l'auteur de *Zadig,* de *Gulliver* ou d'*Acajou,* une donnée aussi fantasque n'aurait pu que servir de texte à une série d'épigrammes ou de fictions plus ou moins piquantes. En Allemagne, au contraire, il est sorti de cette conception bizarre une histoire sérieuse, attachante, presque vraisemblable. Ce n'est pas qu'en y regardant de près, on ne puisse apercevoir un grain d'ironie au fond de la nouvelle allemande ; mais cette nuance de léger persiflage disparaît presque entièrement sous la parfaite ingénuité du récit. L'auteur parvient sans peine, par le seul effet d'une analyse scrupuleuse et sagace, à nous faire comprendre et presque partager l'impression vertigineuse que jette dans les sens troublés de Nathanaël chaque tressaillement de cette poupée presque vivante, créature équivoque, produit de combinaisons occultes, mélange de bois et de cire, de poulies cachées, et peut-être..... oui, peut-être aussi de quelques gouttes de vrai sang. Il nous est presque aussi difficile qu'au jeune étudiant de nous détacher de l'inquiète contemplation de cette dangereuse beauté, dont la parole monosyllabique, la marche saccadée, le chant pareil aux sons de l'harmonica, l'œil tantôt fixe et comme éteint, tantôt lançant un éclair électrique, la taille cambrée et un peu raide, mais, au signal de l'orchestre, mollement docile au rhythme pressé d'une valse enivrante, entraînent peu à peu le pauvre visionnaire dans l'abîme du vertige, de l'hallucination et de la tombe. Et qu'on ne compare pas l'attraction magnétique

qui saisit et fourvoie Nathanaël à l'amour, comparativement naturel et sensé, de Pygmalion pour l'œuvre de son ciseau. Non, Olympia ne tient pas, comme Galatée, au cœur de son amant par les fibres si profondément sensibles de la parenté de l'art. Au contraire, l'œuvre séduisante et presque accomplie du physicien Spallanzani et de l'opticien Coppola fascine précisément Nathanaël par ce qu'elle a de mystérieux, de complexe, et d'inexplicable. Ce n'est, je crois, qu'en Allemagne, ce pays des rêves, que pouvait naître l'étrange dessein de mêler, d'une manière aussi intime, la vie plastique à la vie réelle. Je sais combien il est périlleux pour la critique de chercher à interpréter les conceptions d'une muse étrangère, et surtout celles de la muse allemande. Cependant, je ne puis m'empêcher de reconnaître et de signaler dans la préoccupation qui égare et finit par perdre Nathanaël, le penchant personnifié des races septentrionales pour la sculpture mécanique, et, dans la prestigieuse Olympia, la vie presque communiquée à la matière par l'union de l'art et de la science; en un mot, je trouve dans cette puissante création ce qu'on chercherait vainement partout ailleurs sous une forme aussi saisissante et aussi poétique, L'IDÉAL DE LA MARIONNETTE.

CHAPITRE DEUXIÈME

ANCIENNES MARIONNETTES EN ALLEMAGNE ET DANS LE NORD

§ I

KOBOLDE ET TOKKEN-SPILS.

Parmi les superstitions que la tardive introduction du christianisme n'a pu que difficilement extirper du Nord, les

mythologues allemands placent le culte de certains génies familiers, lutins espiègles et le plus ordinairement invisibles, dont toute ménagère prudente et tout serviteur de bonne maison recherchaient soigneusement l'assistance et s'efforçait de conjurer les mauvais offices. Un des plus sûrs moyens de rendre ces petits démons doux et serviables était de conserver pieusement au logis des figurines peintes ou sculptées à leur image présumées. Ces idoles, que l'influence du christianisme changea peu à peu en bons et en mauvais anges, continuèrent d'être taillées dans le bois, et, sous leur nom païen de *Kobolde* (farfadets), présidèrent longtemps encore aux petites prospérités, comme aux petits accidents du foyer domestique [1]. Un poëte didactique de l'école de Souabe, Hugo de Trimberg, dans une sorte de poëme cyclique, intitulé *der Renner* (le coursier), nous montre les jongleurs du XIII[e] siècle portant sur leur personne de ces statuettes de follets malicieux : « Ils les tiraient, dit-il, de dessous leur manteau et leur faisaient échanger des railleries, afin de faire rire toute l'assemblée avec eux [2]. » En effet, ces petits démons étaient supposés naturellement badins et rieurs. On disait, par forme de proverbe : « Rire comme un *Kobold* [3], » et, avec une variante, qui n'est pas pour nous sans intérêt : « Rire comme un *Hampelmann* [4], » c'est-à-dire comme le principal bouffon des théâtres des marionnettes [5].

Un autre mot théotisque servait à désigner encore les anciennes marionnettes, mais seulement, je crois, les marionnettes populaires et auxquelles ne se rattachait aucun

[1] Jac. Grimm, *Deutsche Mythologie*, t. I[er], p. 468.

[2] *Der Renner* (Francfort, 1549), v. 5064.

[3] Voy. *Deutsehenfranzos*, p. 274.

[4] Nous parlerons plus tard de ce personnage.

[5] Abraham a Sancta Clara, *Reim dich oder ich lies dich*, p. 149, cité par Jac. Grimm, *ibid.*

souvenir superstitieux. Dans plusieurs manuscrits du XIIe siècle, et même dans un du Xe, on rencontre le mot *Tocha* ou *Docha*, employé avec le sens de poupée, *puppa* [1] et même avec celui de *mima, mimula* [2]. Un siècle après, les mots *Tokke-Spil* ou *Dokke-Spil*, encore usités aujourd'hui dans quelques parties de l'Allemagne pour indiquer un jeu de marionnettes, se montrent déjà dans les chansons des *Minnesinger*, avec cette signification claire et manifeste. Ulrich von Thürheim, dans son poëme sur Guillaume d'Orange, a écrit ce vers remarquable, qui rappelle un de ceux du spirituel badinage de Swift, que nous avons traduit en son lieu [3] :

Der Warlde Wrorde ist Tokken-Spil [4].
La joie du monde n'est qu'un jeu de marionnettes.

Un autre Minnesinger, maître Sigeher, dont Manesse a réuni les fragments, s'est servi dans un passage qui se rapporte à l'année 1253, du mot déjà populaire de *Tokken-Spil*, pour stigmatiser l'influence exercée par la cour de Rome sur les Électeurs de l'Empire :

« Tout se passait bien, dit le poëte, dans l'élection de l'Empereur, quand elle se faisait librement ; mais ce n'est plus que l'ouvrage des prêtres italiens, qui vendent la bénédiction et le baptême. La couronne écherra au Stouphen et

[1] *Glossar. Latino-Theodiscum;* ap. Eccardi *Commentar. de rebus Galliæ orientalis,* t. II, p. 999, et *Glossæ Florentinæ, ibid.*, p. 989.

[2] Voy. le mot *Tocha* dans les *Glossæ super vitas Patrum*, ap. B. Pezi. *Thesaur. anecdot. noviss.*, t. I, p. 413. Cf. Graff, *Althochdeutscher Sprachschatz*, t. V, p. 364.

[3] Voy. plus haut, p. 252.

[4] *Wilhelm der Heilige, von Oranse*, Erster Theil, publié par Casparson, p. 16. La seconde partie a été composée par Wolfram d'Eschenbach.

Conrad réglera avec eux le sort du comte de Hollande. Dans cette négociation, Jérusalem sera le prix du marché [1]. Rome a soif de royaumes ; l'Italien joue avec les princes allemands, comme un jongleur avec des *Tokken-spilt.*

Als der Tokken spilt der Welche mit Tutschen Vürsten.

Il les impose et les dépose, suivant les avantages qu'il attend d'eux ; il les pousse dans tous les sens, comme une balle dans un jeu de paume [2]. »

[1] Conrad était héritier titulaire de Jérusalem du chef de sa mère.

[2] Voyez Von der Hagen, *Minnesinger,* etc., t. II, p. 361, et la notice sur maître Sigeher, t. IV, p. 661-664. Cf *Manessesche Sammlung*, t. II. p. 220. — Cet emblème sarcastique, appliqué par un poëte du XIIIe siècle à Innocent IV, a été renouvelé, quatre siècles plus tard, contre Louis XIV. Entre autres gravures satiriques, auxquelles donna lieu la guerre de la succession, il en existe une qui représente une main sortant d'un nuage et tenant une marionnette suspendue à chaque doigt. Ces petites figures portent le costume et les attributs des princes de l'Empire, alliés dociles du roi de France. On lit au bas ces mots, tirés des Actes des Apôtres, XVII, 28 : *In te vivimus, movemur et sumus.* Nous avons trouvé, le croirait-on? cette figure dans un livre d'anatomie et de chiromancie fort curieux, *Abhandlung von den Fingeren...* (*Traité des doigts, de leurs fonctions et de leur signification symbolique*). Leipzig, 1756, in-8°, p. 85.

CHAPITRE TROISIÈME

MARIONNETTES RELIGIEUSES EN ALLEMAGNE, EN POLOGNE, EN RUSSIE ET EN HOLLANDE

§ I

LA SCULPTURE MOBILE ET LES MARIONNETTES DANS LES ÉGLISES

La sculpture mobile a commencé dans les contrées du Nord, comme dans le reste de l'Europe, par servir à augmenter l'effet des cérémonies sacrées. On a longtemps conservé dans plusieurs villes des Pays-Bas, de l'Alsace et des bords du Rhin, de curieux débris qui attestent l'ancien emploi dans les églises de la statuaire mécanique. C'est ainsi qu'à la fin du dernier siècle on voyait dans la cathédrale de Strasbourg, au bas d'un escalier qui conduit de la nef aux orgues, un groupe de bois sculpté, représentant Samson monté sur un lion dont il ouvrait la gueule. De chaque côté, se tenait une figure de grandeur naturelle; l'une embouchait une trompette, l'autre avait à la main un rouleau pour battre la mesure: « Ces figures, dit l'historien de cette cathédrale, se mouvaient autrefois par des ressorts qui sont aujourd'hui usés[1]. » M. Prutz, dans ses leçons sur le théâtre allemand[2],

[1] Grandidier, p. 281.

[2] Prutz, *Vorlesungen... (Leçons sur l'histoire du théâtre allemand)*, p. 16.

énonce, comme un fait qui n'a pas besoin de preuves, que dans les anciennes représentations ecclésiastiques, notamment dans celles qui accompagnaient les processions patronales, le personnage du saint ou de la sainte dont on célébrait la fête était rempli d'ordinaire, non par une personne vivante, mais par une simple figure de bois mue par des moyens artificiels (*nur eine Puppe*). En Pologne, au temps de Noël, on donnait au peuple dans beaucoup d'églises, surtout dans celles des monastères, entre la messe et les vêpres, le spectacle en action de la *Szopka,* c'est-à-dire *de l'étable*[1]. Dans ces espèces de drames, les *lalki* (poupées de bois ou de carton) représentaient Marie, Jésus, Joseph, les anges, les bergers et les trois mages, avec leurs offrandes d'or, d'encens et de myrrhe, sans oublier le bœuf, l'âne, et le mouton de saint Jean-Baptiste. Venait ensuite le massacre des innocents, au milieu duquel le fils d'Hérode périssait par méprise. Le méchant prince, dans son désespoir, appelait la Mort, qui se présentait aussitôt sous la forme d'un squelette, et lui tranchait la tête avec sa faux. Puis, survenait un diable noir, à la langue rouge, ayant des cornes pointues et une longue queue, qui ramassait le corps du roi et l'emportait en enfer, au bout de sa fourche. Des représentations du même genre, exécutées par des personnes vivantes ou par des marionnettes, n'étaient pas moins fréquentes dans les églises du rit grec. Tous les ans, le dimanche qui précède Noël, on jouait à Moscou et à Nowgorode, le Mystère des trois jeunes hommes jetés dans la fournaise. Un historien russe, Ph. Strahl, nous apprend que ces représentations avaient lieu d'ordinaire devant le maître autel[2].

[1] Du mot *szopa,* qui signifie une *cabane de terre* couverte de paille, on a formé le diminutif *szopka*, une *étable.*

[2] *Geschichte der russischen Kirche*, Halle, 1830, t. 1er, p. 695. Une analyse détaillée du Mystère des *Trois jeunes hommes* se trouve dans le recueil intitulé : *Altrussische Bibliothek*, t. V, p. 1-36.

CHAPITRE QUATRIÈME

DRAMES RELIGIEUX REPRÉSENTÉS HORS DES ÉGLISES PAR LES CONFRÉRIES ET LES MARIONNETTES

§ I

MARIONNETTES AUX PROCESSSIONS, — AUX FÊTES NATIONALES

Un des premiers résultats des prédications de Luther, surtout quand elles eurent été exagérées et dépassées par ses fougueux émules, les Carlostadt et les Münzer, fut d'exciter un soulèvement général et comme une sorte de croisade contre tout ce que les religionnaires fanatiques appelaient l'idolâtrie des images. On ne saurait énumérer combien de statues et de tableaux furent brisés ou brûlés en Thuringe, en Franconie, en Bavière, en Suisse, en Hollande, par ces énergumènes de toutes sectes, anabaptistes, lollards, zwingliens, beghards, et par les paysans ou bûcherons des environs de la Forêt-Noire. Non-seulement les cérémonies dramatiques furent retranchées de la liturgie protestante, mais, dans plusieurs contrées demeurées fidèles au catholicisme, on crut devoir se conformer plus strictement qu'on n'avait fait jusque-là aux prescriptions prohibitives des conciles et renoncer à ce qui s'était glissé quelquefois de trop théâtral dans les processions et les offices, afin de ne laisser aucun prétexte aux déclamations et aux violences des novateurs.

Il est vrai que dans diverses contrées orthodoxes, en Pologne, en Autriche, dans le Hainaut, etc., on maintint, avec une obstination calculée, tous ces anciens spectacles, y compris l'usage de la sculpture mécanique, comme une éclatante protestation contre les hérésies nouvelles. Un voyageur, homme d'esprit et d'une piété éclairée, M. Guillot de Marcilly, raconte avoir vu en 1718, abritée dans une des principales églises de Louvain, une grande figure de bois, représentant Notre-Seigneur monté sur un âne, et faisant son entrée triomphante dans Jérusalem. « Cette machine, placée près du chœur, sert, dit-il, tous les ans, pour la cérémonie qui a lieu le matin du dimanche des Rameaux[1]. » Vers le même temps, M. l'abbé d'Artigny, voyageant en Autriche, assista dans une église de Vienne à un spectacle tout pareil[2]. Enfin, à Anvers, outre la grande procession annuelle, où l'on promenait les figures de David et du géant Goliath, M. Guillot de Marcilly eut occasion de voir dans le petit cimetière, attenant à une des portes latérales de l'église des Dominicains, une crypte où ces religieux donnaient, avec des statues expressives et des illusions d'optique, une représentation des peines du purgatoire et de la délivrance des âmes admises dans le Ciel.

« Dans ce souterrain, écrit-il, tout est peint en couleur de feu ; la lumière ne sort que par quelques petites lucarnes, dont les vitres sont aussi peintes en rouge, ce qui donne une assez juste idée d'une fournaise ardente. On aperçoit enchaînées au milieu des flammes une infinité de figures au naturel, qui font des grimaces épouvantables et semblent

[1] *Relation historique et théologique d'un voyage en Hollande*, Paris, 1719, p. 429.

[2] Voy. D'Artigny, *Nouveaux Mémoires*, etc., t. IV, p. 315, note, et Fr. Ern. Brükmann, *Centuriæ tertiæ epistola itineraria* XXVIII[a], *exhibens memorabilia Viennensia.*

pousser des hurlements. Un ange descend du ciel pour les consoler ; mais ces désespérés ne paraissent seulement pas l'apercevoir. Vient un autre ange avec un grand rosaire à la main ; aussitôt ces pauvres âmes se jettent dessus et grimpent, comme à une échelle, le long des grains du rosaire. Quand elles sont parvenues au haut, leurs chaînes se détachent et tombent d'elles-mêmes. Alors, la sainte Vierge, accompagnée de saint Dominique, les prend par la main et les présente à Notre-Seigneur, qui assigne à chacune la place qu'elle a méritée dans le ciel. — C'est, ajoute le narrateur, ce que j'ai vu aussi à Gand, à Bruges, etc.[1].... »

En Pologne la *Szopka*, dont nous venons de parler, n'a cessé de faire partie des offices qu'en plein XVIIIe siècle. Une lettre pastorale du prince Czartorisky, évêque de Posen, ordonna, seulement en 1739, aux Bernardins, aux Capucins et aux Franciscains de cette ville de cesser ces représentations, dans lesquelles s'étaient introduites des scènes tout à fait messéantes dans le lieu saint[2]. C'étaient des danses entre des soldats et des paysannes, des propos et des chansons dissolus placés dans la bouche d'un charlatan hongrois, des cabrioles exécutées par un hardi cosaque de l'Ukraine polonaise ; plus, le babil et le joli costume d'un *Drociarz*, c'est-à-dire d'un des jeunes habitants des monts Karpathes, qui descendent dans la plaine pour vendre des chaînes et de petits ouvrages de fils de laiton ; enfin, il y avait une partie du jeu réservée aux meilleures marionnettes ; c'était l'histoire des fourberies d'un Juif, joaillier, antiquaire, cabaretier ou maquignon, qu'en dépit de ses ruses, le diable, qui ne perd jamais rien pour attendre, finissait par emporter en enfer. Le tout se terminait par une quête

[1] M. Guillot de Marcilly, *Relation historique*, etc., p. 433-435.

[2] J. Dan. Janosky, *Polonia litterata*, pars 1a, p. 16, et M. Golembiowsky, *Mœurs et coutumes des Polonais*, t. II, p. 280.

que faisait une marionnette à barbe blanche, en agitant une sonnette suspendue à une bourse.

Repoussée des églises, la *Szopka* se répandit dans les provinces, où elle s'est conservée sans altération. On lui donne dans l'Ukraine le nom de *wertep*, en Lithuanie celui de *jaselka;* mais partout elle est demeurée la même, sauf quelques variétés de costumes. Depuis Noël jusqu'au mardi-gras, des joueurs ambulants promènent ce spectacle dans les villes et dans les hameaux, désiré par le peuple, fêté par les enfants, bien accueilli chez les bourgeois et même dans les demeures de la noblesse. Sous Auguste III, quelques entrepreneurs fondèrent même dans les grandes villes des établissements fixes où des comédiens de bois représentaient, outre la *Szopka* et ses accessoires, des pièces empruntées aux grands théâtres. On cite, entre autres, un nommé Zamojski, propriétaire d'une grande maison dans le faubourg de Praga à Varsovie, dans laquelle il établit un spectacle de ce genre, qui ne comptait pas moins de mille figures mécaniques. Mais revenons au XVIe siècle.

Malgré le maintien de quelques liturgies dramatiques, on peut dire que les jeux de ce genre ne constituaient que des exceptions rares et purement locales, et qu'à partir du concile de Trente, la règle fut la suppression. La conséquence de ce changement dans la discipline ecclésiastique, fut de multiplier, sur une très-grande échelle, les représentations par personnages que donnaient les confréries mi-parties de clercs et de laïques. Le peuple, privé des enseignements récréatifs qu'il aimait à recevoir du clergé, les demanda avec instance, dans les villes, aux échafauds des confréries et, dans les villages, aux boutiques de marionnettes. Le grand promoteur de la réforme, Luther, lui-même, en mettant, par sa version allemande de la Bible, l'Écriture sainte entre les mains de toutes les classes, surexcita la passion du peuple et des corporations

d'artisans pour le drame religieux. D'ailleurs, il est juste de reconnaître que Luther ne prohibait pas d'une manière absolue l'usage des Mystères. Ce grand esprit, que n'avait pu dessécher la controverse, conservait, par un heureux désaccord entre ses inclinations et ses doctrines, un vif sentiment de la poésie et des arts. Après avoir écrit et prêché contre les images, il s'opposa, avec une louable inconséquence, à leur destruction violente. Il déclare quelque part la musique un des plus magnifiques présents que Dieu ait faits à l'homme[1]. Il a composé des cantiques qui l'ont fait surnommer par Hans Sachs *le Rossignol de Wittenberg*[2]. Consulté un jour sur ce qu'il fallait penser des sujets bibliques représentés par personnages, que plusieurs ministres condamnaient, il fit, le 5 avril 1543, cette belle réponse[3] : « Il a été commandé aux hommes de propager le verbe de Dieu par tous les moyens, non pas seulement par la parole, mais par écriture, peinture, sculpture, psaumes, chansons, instruments de musique. Moïse, ajoute-t-il excellemment, veut que la parole se meuve devant les yeux[4]... »

Aussi les représentations religieuses prirent-elles, même dans les États protestants d'Allemagne, un excessif développement. *Le Mystère de Saül*, en dix actes, composé

[1] Mart. Luther, *Werke* (Wittenberg, 1539), t. II, p. 13 et 58 ; *Briefe*, décembre, 1521. ed. Leberecht de Wette, Berlin, 1825. — Luther admit les images même dans le temple de Wittenberg ; *ibid.*, 14 mai et 16 juillet 1528 ; 11 janvier 1731. Voy. M. Michelet, *Mémoires de Luther*, t. II, p. 130, 155, 286, et t. III, p. 115.

[2] C'est le titre d'une des meilleures pièces lyriques de Hans Sachs.

[3] Luther, *Briefe*, t. V, p. 553.

[4] *Deuter.*, cap. VI, v. 8 et 9. — L'application que Luther fait ici de ce passage (c'est une magnifique définition des marionnettes) est belle et poétique assurément ; mais elle va bien au delà de la pensée du texte hébreu, qu'il a rendue lui-même fort exactement dans sa traduction de la Bible. Dans cette lettre il citait de mémoire.

par Mathias Holzwart, fut représenté près de Prague par six cents personnes, dont cent parlantes et cinq cents muettes [1]. Jean Brummer, recteur de l'école latine à Kaufbeuern en Souabe, fit jouer dans cette ville l'histoire des Saints Apôtres le lundi de la Pentecôte 1592, et ce Mystère, imprimé à Lauengen, sous le titre de *Tragicomœdia apostolica*, exigeait le concours de deux cent quarante-six acteurs.

Des spectacles aussi dispendieux ne pouvaient se déployer que dans des centres de populations considérables. Les joueurs de marionnettes se chargèrent, dans les lieux moins favorisés, de satisfaire le goût public, en joignant à leurs légendes romanesques et aux facéties de leur Hanswurst des épisodes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, tels que la chute d'Adam et d'Ève, le combat de David et de Goliath, Judith et Holopherne, la parabole de l'Enfant prodigue, surtout la Crèche, la fuite en Égypte et la persécution d'Hérode [2], toutes pièces demeurées en possession des théâtres de marionnettes et qui faisaient naguère encore l'ornement des foires de Francfort et de Leipzig [3]. Nous avons sous les yeux un livret de marionnettes intitulé *le Roi Hérode*, publié d'après le manuscrit d'un joueur ambulant, Jean Walck de Neustad, qui en tirait de bonnes recettes en 1834. M. Scheible dit avoir conservé autant que possible le style de l'original.

[1] Koch, *Grundriss...* (*Esquisse d'une histoire de la langue et de la littérature allemandes*); t. I, p. 266 et 269.

[2] Voy. *Das Schaltjahr* (*l'Année bissextile*); Stuttgard, 1846, t. IV, p. 702-709.

[3] M. le docteur J. Leutbecher (*Der älteste dramatische Bearbeitung...*) regrette que les *Puppenspieler* aient cessé de représenter des sujets bibliques dans ces deux villes depuis 1838. *Das Closter*, t. V, p. 719.

§ II

LE DOOLHOF OU LE LABYRINTHE D'AMSTERDAM. — L'ANCIEN ET LE MODERNE

Malgré les ravages commis par les nouveaux iconoclastes, plusieurs figures mécaniques, jetées hors des églises, étaient si généralement aimées et vénérées des habitants, que dans plusieurs villes, même très-protestantes, l'affection populaire fit ouvrir à ces respectables débris des asiles publiques où la foule peut aller les visiter, comme dans un musée. Telle fut l'origine du *Doolhof* ou *Labyrinthe* d'Amsterdam, vaste galerie élevée, en 1539, au milieu d'une sorte de parc, où l'on a réuni une collection d'anciennes figures de bois dont plusieurs sont automatiques. Un peu plus tard, on établit un second Labyrinthe et on agrandit le premier, auquel on ajouta successivement des figures nouvelles. Cet établissement fut en Hollande, pour les ruines accumulées par la réforme, ce que fut en France, après 1793, le musée des Petits-Augustins. Les deux *Doolhof*, jouissaient d'une telle célébrité dès 1666, que Pierre Le Jolle, auteur de *la Semaine burlesque à Amsterdam*, crut devoir consacrer près de deux cents vers à les décrire [1]. Presque tout ce qu'on y voyait alors s'y trouve encore aujourd'hui, comme l'attestent les descriptions les plus récentes [2]. Le Jolle signale, entre autres curiosités du nouveau Labyrinthe, deux groupes automatiques représentant le roi David. Dans l'un, le prince joue de la harpe et un ange, quand l'air est fini, vient lui présenter

[1] *Description d'Amsterdam*, en vers burlesques, selon la visite de six jours d'une semaine ; Amsterdam, 1666, in-12, p. 240-246.

[2] Voy. *Het Leeskabinet*, n° 5.

une couronne ; dans l'autre, le roi danse devant l'arche d'alliance que portent les lévites.

L'ancien *Doolhof*, beaucoup plus vaste que le nouveau, offre une suite de statues historiques dont plusieurs sont à ressorts. A côté de Cromwell, du roi de France Henri IV, de Guillaume de Nassau, de Gustave-Adolphe, de la reine Christine, de Guillaume le Taciturne, on voit Guillaume III qui se lève et se rassied, un musicien qui joue un air sur l'orgue, tandis que Goliath remue la tête et roule des yeux effrayants. Près du colosse est assise sa femme Walburge, robuste *gigantesse,* dit Le Jolle, qui berce sur ses genoux

Son fanfan
Tout aussi gros qu'un éléphant.

Un peu plus loin, Sémiramis fait son entrée dans Babylone, et la reine de Saba défile avec un nombreux cortége devant le trône de Salomon. La plus nouvelle et, en même temps, la plus intéressante de ces figures automatiques est celle du jeune et héroïque lieutenant de marine Van Speyk, qui, pendant le siége d'Anvers, commandait une chaloupe canonnière de la flottille chargée de défendre l'entrée de l'Escaut. Ce bâtiment, entraîné par un gros temps au milieu des nôtres, fut sommé de se rendre ; mais Van Speyk, plutôt que d'amener son pavillon, tira un coup de pistolet dans les poudres et se fit sauter le 5 février 1831. Le brave commandant redresse sa tête avec fierté ; d'une main il agite un drapeau, de l'autre il tient son pistolet. Nous soupçonnons le rédacteur du *Leeskabinet* d'avoir un peu exagéré les curiosités du *Doolhof;* mais devant cette dernière figure, nous concevons que l'écrivain patriote s'abandonne à un élan d'orgueil national, et exhorte chaleureusement les habitants d'Amsterdam à conduire souvent leur jeune famille à une aussi bonne école.

CHAPITRE QUATRIÈME

MARIONNETTES ARISTOCRATIQUES ET POPULAIRES DEPUIS LE XVII[e] SIÈCLE JUSQU'A LUTHER

§ I

HERRADE DE LANSBERG

Nous avons suivi les vicissitudes de la statuaire mobile et des marionnettes hiératiques ou seulement religieuses en Allemagne et dans les États du Nord. Il nous faut, à présent, remonter au XII[e] siècle, et chercher quel genre de pièces les jongleurs allemands de cette époque faisaient représenter par leurs *tokke,* soit sur les places publiques, soit dans les manoirs féodaux.

À en juger par la vignette du manuscrit de Herrade de Lansberg, que nos lecteurs connaissent[1] et qui offre, je crois, la plus ancienne reproduction graphique d'un jeu de marionnettes en Europe; à voir cette cotte de mailles et la posture guerroyante des deux figurines peintes par le rubriqueur, il est permis de penser que, du temps de la docte abbesse (c'est-à-dire au XII[e] siècle), les récits mis en action par les *Tokkenspieler* étaient plus particulièrement empruntés à la vie militaire et chevaleresque. Cette supposition très-vraisemblable étant admise, il ne sera pas bien téméraire d'ajouter que les principaux personnages de ces petits drames devaient être les héros des grandes épopées

[1] Voy. plus haut, p. 66 et suivantes.

nationales, de l'Edda, des *Niebelungen*, et des chansons de gestes du cycle carlovingien. Aux XIVe et XVe siècles, lorsque l'adoucissement général des mœurs introduisit plus de politesse dans les plaisirs, les *Tokkenspieler* puisèrent de préférence la matière de leurs représentations à cette dernière source, c'est-à-dire dans les légendes romanesques et populaires, si souvent imprimées plus tard sur papier gris à Francfort, sous le titre collectif de *Volksbücher*, et chez nous, à Troyes, à Sens et à Rouen, dans la *Bibliothèque bleue*. Ces récits fabuleux, qui n'ont pas cessé de défrayer le répertoire des marionnettes de France et d'Allemagne[1], sont principalement Geneviève de Brabant, les Quatre fils Aymon, Blanche comme neige, la Belle Magdelonne, les Sept Souabes, la Dame de Roussillon, à qui l'on donne à manger le cœur de son amant et qui se tue de désespoir. La légende de Jeanne d'Arc a pris place aussi dans les *Volksbücher*, et, ce qui est plus singulier, la Pucelle a figuré de son vivant sur les théâtres de l'Allemagne. Elle avait un rôle épisodique dans une pièce jouée à Ratisbonne en 1430, et dont le sujet était la guerre contre les Hussites. Dans un compte de dépenses de 1429, à une date coïncidente avec le séjour de l'empereur Sigismond dans cette ville, on lit la mention suivante : « Donné 24 deniers pour voir le tableau qui représente comment Jeanne la Pucelle a combattu en France[2]. »

Il subsiste, de la même époque, un précieux témoignage

[1] Voy. J. Leutbecher, *Der alteste dramatische...* (*Le plus ancien drame composé sur la légende de Faust*), extrait de *Ueber den Faust...* (*Sur le Faust de Gœthe, pour l'intelligence des deux parties de ce poëme*), reproduit dans le *Closter*, t. V, p. 719.

[2] Voy. M. de Hormayr, *Taschenbuch*, 1835, p. 326, cité par M. Quicherat, *Procès de Jeanne d'Arc*, t. V, p. 82 et 270. Cette légende populaire a fini par aboutir, d'altération en altération, au drame purement fantastique de Schiller.

d'une représentation baronale de marionnettes. Dans un fragment du poëme de Malagis, écrit en allemand au xve siècle, d'après une traduction flamande de notre vieux roman de Maugis[1], on voit la fée Oriande de Rosefleur, séparée depuis quinze ans de son élève chéri, Malagis, se présenter sous un habit de jongleur au château d'Aigremont, où l'on célébrait une noce. Ayant offert à l'assemblée un jeu de marionnettes, qui est agréé, elle demande une table pour servir de théâtre, et fait paraître deux élégantes poupées vêtues en magicien et en magicienne ; puis, elle met dans la bouche de celle-ci des stances qui retracent sa propre histoire et la font reconnaître de Malagis[2].

Cependant, avec le xvie siècle commença pour les marionnettes allemandes un nouvel ordre de sujets. La controverse métaphysique fit irruption jusque dans les divertissements populaires ; la foule, dans les foires, n'eut plus d'yeux ni d'oreilles que pour *la Prodigieuse et lamentable histoire du docteur Faust*, écho et résumé de tous les contes de sorciers, si répandus au moyen âge, et qui venait raviver si à propos les célèbres légendes du vieux magicien Virgilius et du clerc Théophile. Ce nouveau mythe, empreint, dès sa naissance, de l'esprit sceptique, précurseur de la réforme, eut le privilége de charmer tout à la fois les deux partis alors aux prises, les uns voyant dans la damnation du

[1] Cette chanson de geste se compose d'environ sept mille vers ; on en a tiré un livre populaire en prose, intitulée : *Histoire de Maugis d'Aygremont, dans laquelle est contenu comment le dict Maugis, à l'ayde d'Oriande la fée s'amye, alla en l'isle de Boucaut....* Ce roman fait partie de la *Bibliothèque bleue.*

[2] M. Von der Hagen a publié ce fragment d'après le manuscrit de Heidelberg, n° 340. Voy. *Germania, neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Alterthumskunde*, t. VIII, p. 280. La scène que nous citons ne se trouve ni dans notre chanson de geste manuscrite, ni dans notre roman en prose.

Docteur le juste châtiment infligé à la poursuite indiscrète et impie de la science; les autres se plaisant à personnifier dans Faust l'odieux auteur de la révolution religieuse, le téméraire et sophistique théologien de Wittenberg. Mais, pour égayer cette lugubre légende, un grain de bouffonnerie était nécessaire; on va voir que cet ingrédient ne lui fit pas défaut.

§ II

L'ANCIEN BOUFFON DES MARIONNETTES ALLEMANDES

C'était la coutume de tous les *Tokkenspieler* des XIVe, XVe et XVIe siècles, comme celle des auteurs de Mystères (coutume qui s'est perpétuée dans le *clown* et le *gracioso* des drames anglais et espagnols, et dans le *niais* de nos mélodrames), de mêler aux pièces les plus graves et aux situations les plus tragiques les plaisanteries d'un bouffon attitré. On conçoit que cet usage n'eût rien de choquant, alors qu'on était accoutumé à voir un Fou à titre d'office attaché à la maison de tous les grands personnages, empereurs, abbés, rois et prélats. La populace aussi devait avoir son *amuseur* en titre. Il nous serait difficile de dire quel fut, au XIVe siècle, le bateleur chargé, en Allemagne, de ce rôle officiel, à moins que ce ne fût le fameux Eulenspiegel, sous le nom vrai ou supposé duquel on a compilé un recueil de joyeux propos; ou plutôt peut-être maître Hemmerlein, dont la causticité sarcastique et la laideur tenaient à la fois du diable et du bourreau[1]. Quoi qu'il en soit, dès que nous

[1] Hemmerlein appartenait aux marionnettes de la dernière classe, sous les vêtements desquelles le joueur passe la main pour les faire mouvoir. Le nom de Hemmerlein est appliqué au bourreau et au

arrivons à la fin du xve siècle, le loustic habituel des parades et des marionnettes allemandes nous est parfaitement connu : c'est une espèce de *Francatripe*, farceur de haute graisse, nommé, à bon escient, *Hanswurst*, c'est-à-dire *Jean Boudin*. Cet acteur est sous un autre masque, une sorte d'Arlequin ou de Polichinelle allemand. Je dis sous un autre masque, car, s'il se rapproche de ces deux types pour le caractère et le tour d'esprit, il diffère entièrement de l'un et de l'autre par le costume et par l'allure. Il paraîtra peut-être assez piquant que, pour trouver la plus ancienne et la plus exacte définition de ce personnage grotesque, nous devions recourir aux écrits de Martin Luther. Il en est ainsi, toutefois. Non-seulement ce docteur assez peu grave faisait souvent intervenir Hanswurst dans ses conversations familières et même dans ses sermons, mais il n'a pas craint de donner ce nom ridicule pour titre à un libelle dirigé par lui contre le duc Henri de Brunswick-Wolfenbüttel.

« Misérable esprit colérique (c'est au diable en personne que Luther lance cette apostrophe) [1], toi et ton pauvre possédé Henri, vous savez, aussi bien que tous vos poëtes et vos écrivains, que le nom de *Hanswurst* n'est pas de mon invention ; d'autres l'ont employé avant moi, pour désigner ces gens malencontreux et grossiers qui, en voulant montrer de la finesse, ne commettent que balourdises et inconvenances. C'est dans ce sens qu'il m'arrive fréquemment d'en faire usage, surtout dans mes sermons, » et, pour qu'on ne se méprît pas sur l'application insultante qu'il prétendait faire de ce sobriquet au Duc, il ajoute : « Bien des personnes com-

diable dans le *Breviarium historicum* de Sebald. Voy. Frisch, *Deutsch-Lateinisches Worterbuch.*

[1] Luther avait de très-fréquents pourparlers avec le diable. C'est un des motifs qui ont fait que les polémistes orthodoxes l'ont si souvent identifié avec Faust.

parent mon très-gracieux seigneur, Henri de Brunswick, à Hanswurst, parce que ledit seigneur est replet et corpulent[1]. »

Depuis deux siècles, le type physique et moral de Hanswurst n'a que fort peu varié. Ce bouffon, suivant Lessing, possède deux qualités caractéristiques : il est balourd et vorace, mais d'une voracité qui lui profite, tout différent en cela d'Arlequin, que sa gloutonnerie n'engraisse pas, et qui reste toujours léger, svelte et alerte[2]. En Hollande, Hanswurth ne fait plus guère depuis longtemps que l'office de Paillasse ; il bat la caisse à la porte, et invite la foule à entrer. Comme acteur et comme marionnette, il a été supplanté par *Hans Pickelhæring*, Jean-Hareng-salé (nous dirions plutôt *dessalé*), et plus récemment par *Jan Klaassen*, Jean-Nicolas[3]. Celui-ci, devenu le héros des marionnettes hollandaises, s'est approprié, non sans succès, les mœurs turbulentes et gaiement scélérates du Punch anglais et du Polichinelle parisien. En Allemagne, Hanswurst a eu plusieurs rivaux : il a dû céder plusieurs fois le pas à Arlequin, à Polichinelle, même à Pickelhæring. Banni, au milieu du dernier siècle, du théâtre de Vienne par l'autorité classique et souveraine de Gottsched, il a été remplacé par le joyeux paysan autrichien Casperle[4], qui s'empara tellement de la faveur publique, que la plus belle salle de marionnettes qui orne les faubourgs de Vienne reçut le nom de *Casperle-*

[1] Martin Luther, *Hanswurst*, Wittenberg, 1541, in-4°, cité par Flœgel, *Geschichte des groteskecomischen*, p. 118.

[2] Lessing, *Theatralischer Nachlass* (*Œuvres dramatiques posthumes*), t. I, p. 47.

[3] Ce personnage a paru sur le théâtre d'Amsterdam dès la fin du XVIIe siècle, notamment dans une comédie où il joue le rôle d'un amoureux ridicule. Voy. un recueil de J. Jonker, intitulé *De Vrolijke Bruioftsgast* (le joyeux convive des noces), Amsterdam, 1697, p. 162.

[4] Flœgel, ouvrage cité, p. 154; et Prutz, *Vorlesungen* (*Leçons sur l'histoire du théâtre allemand*), p. 174.

Theater, et qu'on appela *Casperle* une pièce de monnaie dont la valeur était celle d'une place de parterre à ce théâtre[1]. C'est avec ce personnel et un choix des farces de Hans Sachs dans leur valise, que les anciens *Tokkenspieler* ont, jusqu'à l'avénement très-tardif du théâtre régulier, promené leurs joyeuses boutiques de foires en foires et de donjons en donjons.

En effet, jusqu'aux premières années du XVIIe siècle, on n'avait connu au delà du Rhin que les échafauds mobiles, sur lesquels les confréries représentaient des Mystères, et les tréteaux plus modestes encore où les *Meistersinger* exécutaient des jeux de carnaval composés par des poëtes-artisans, tels que le barbier de Nuremberg Hans Folz, et le peintre d'armoiries Rosemblüt. Ce fut avec ces imparfaits moyens de mise en scène que furent jouées dans cette ville, au XVIe siècle, les deux cent huit comédies, tragédies et farces du fameux cordonnier Hans Sachs et les soixante-six comédies, farces et tragédies du tabellion Jacques Ayrer[2]. Enfin, au commencement du XVIIe siècle, quelques acteurs de profession s'établirent dans des salles couvertes, dont plusieurs devinrent permanentes. Alors, Jean Klai et Martin Opitz tentèrent, comme chez nous Garnier et Hardi, de fonder un théâtre national ; mais ils ne furent suivis ni d'un Mairet ni d'un Rotrou. Les agitations de la guerre de trente ans firent misérablement avorter ces premiers essais dramatiques. Durant cette période calamiteuse (de 1619 à 1648), les cantiques furent la seule poésie du peuple et les marionnettes le seul divertissement scénique de l'Allemagne[3].

[1] Voy. *Das Puppenspiel vom Doctor Faust* (Leipzig, 1850, in-8°), introd., p. XII.

[2] Ce n'est là que le chiffre des pièces imprimées de ce poëte. Il en a composé beaucoup d'autres restées inédites.

[3] Phil. von Leitner, *Ueber den Faust von Marlow*.., (sur le Faust de Marlow; Faust joué par des marionnettes ..); extrait des *Annales dra-*

CHAPITRE CINQUIÈME

MARIONNETTES ARISTOCRATIQUES ET POPULAIRES, DEPUIS LA PAIX DE MUNSTER JUSQU'AU MILIEU DU XVIIIe SIÈCLE

§ I

INVASION DRAMATIQUE ÉTRANGÈRE. — QUERELLE DES THÉATRES ET DES CONSISTOIRES

Le théâtre allemand, après la paix de Munster, essaya de reprendre son essor ; mais, en retard sur tous ses voisins, il ne put se soustraire à l'influence étrangère. Déjà l'Angleterre avait eu son Shakspeare. l'Espagne son Lope de Vega, la Hollande son Vondel, la France son Corneille. Dans ses efforts pour régénérer la scène allemande, André Gryph ne put que flotter entre l'imitation de ces divers modèles. Il faut lui savoir gré, toutefois, d'avoir jeté quelques traits de véritable originalité au milieu de ses imitations, même les plus flagrantes. C'est ainsi qu'il a su rajeunir, par quelques touches du plus heureux à-propos, un masque depuis longtemps trivial en France, en Italie et en Espagne. Sous sa plume, le bravache *Horribilicriblifax*, copie du Pyrgopolinice de Plaute, du Matamore castillan, du Spavento milanais, et de notre capitaine Fracasse, a pris une physionomie tout à fait allemande ; c'était le type renfrogné de cette foule

matiques, Leipzig, 1837, p. 145-152, reproduit par M. Scheible, *Das Closter,* t. V, p. 706.

d'officiers mis à la retraite après la guerre de trente ans, qui rentraient avec une comique répugnance dans l'égalité civile et dans la monotonie de la vie privée.

Et non-seulement Gryph et ses confrères imitaient les théâtres voisins; mais l'Allemagne pacifiée eut en quelque sorte, à subir une invasion des acteurs plus exercés et plus habiles des autres pays de l'Europe. Des troupes de comédiens anglais, français, hollandais, espagnols, affluèrent dans toutes les villes, et surtout dans toutes les cours. Il n'y eut pas jusqu'aux marionnettes qui ne passassent le Rhin. La chronique de Francfort mentionne pendant l'année 1657 d'excellents et nombreux fantoches italiens[1]. La même invasion eut lieu à Leipzig et à Hambourg[2]. M. Schlager, dans ses *Esquisses de Vienne au moyen âge*, a dressé une liste fort étendue, et pourtant encore incomplète, des saltimbanques allemands et étrangers qui, de 1667 à 1736, furent autorisés à s'établir dans les faubourgs de cette ville. En tête de la liste figure Pierre Resonier qui montra, pendant le carnaval de 1667, ses marionnettes vénitiennes sur la place du Marché des Juifs, et continua ainsi pendant plus de quarante ans. Chaque année (sauf les temps de guerre, d'épidémies ou de deuils princiers), des *Pulzinella-Spieler* ou des *Marionnetten-Spieler* (car c'étaient là les noms qu'ils se donnaient) s'installaient dans le faubourg de Léopold, sur le Marché-Neuf et sur la *Frayung*, où ils donnaient leurs représentations le soir, avant l'*Angëlus*, les vendredi et samedi exceptés[3].

[1] Lersner, cité par M. Scheible, *Das Closter*, t. VI, p. 552.

[2] M. Schütze, dans son histoire du théâtre de Hambourg, a réuni de nombreux documents sur les marionnettes de cette ville. *Hamburgische Theatergeschichte*, p. 93-126.

[3] Schlager, *Wiener Skizzen*... (Esquisses de Vienne au moyen âge), p. 268 et 359.

Cette influence des marionnettes italiennes s'est fait sentir, le croirait-on? jusqu'au fond des steppes de la Russie. Un voyageur anglais, Daniel Clarke, traversant la Tartarie en 1812, y a trouvé jusqu'aux poupées que les Calabrois font danser avec le pied ou le genou, et qu'ils transportent dans toutes les contrées de l'Europe; elles sont très-nombreuses chez les Cosaques du Don [1].

Cependant, la scène allemande semblait près de sortir de sa longue léthargie et de regagner le temps perdu, grâce aux efforts habiles de Lohenstein, lorsque tout à coup le rigorisme du clergé protestant passa d'une sourde animosité à une violence ouverte, et suscita à la renaissance du théâtre de nouveaux retards. Ce fut à Hambourg, en 1680, qu'éclata cette guerre théologique, qui se répandit de là dans l'Allemagne entière. L'occasion des hostilités fut le refus qu'un ministre fit à deux comédiens de les admettre à la sainte cène. Une ardente polémique, prolongée jusqu'en 1690, envenima tellement la querelle, que cet acte d'intolérance isolé devint la passion et la cause commune de tout le clergé protestant. En vain les acteurs firent-ils publier des apologies très-judicieuses de leur profession, en vain les universités consultées établirent-elles, par les autorités les plus respectables, l'innocence de la condition de comédien, en vain plusieurs princes prirent-ils à cœur de contrebalancer par des marques éclatantes de bienveillance et d'estime, la sévérité systématique des théologiens, le gros du public accorda plus de créance à la voix de ses pasteurs qu'aux arguments des apologistes mondains. On n'alla pas jusqu'à s'interdire la fréquentation des théâtres, mais on fuyait la compagnie des acteurs qu'on regardait comme des libertins et des vagabonds, de sorte que la plupart

[1] Daniel Clarke, *Travels in various countries*, part. 1; *Russia*, etc., cap. 12; t. I[er]; 3[e] édit., in-4°, p. 233.

de ces artistes humiliés cédèrent la place à des comédiens étrangers ou abandonnèrent leurs salles et leur répertoire aux *puppenspieler*[1]. Ceux-ci même, chose singulière ! ne laissèrent pas que d'avoir d'assez vifs démêlés avec les Consistoires. A Dordrecht, en 1688, la Régence, cédant aux remontrances des ministres, ordonna de cesser, pendant la kermesse, les jeux de hasard, les parades et les représentations de marionnettes, et cette défense fut presque constamment renouvelée d'année en année, jusqu'en 1754[2]. Il est vrai que la plupart des autres cités néerlandaises se refusèrent à ces exigences. On sait que, pendant le studieux séjour que le célèbre Bayle fit à Rotterdam, lorsque, épuisé par la lecture, il entendait la joyeuse trompette annoncer la représentation prochaine des marionnettes, il quittait prestement sa bibliothèque et courait jouir au grand air de sa récréation favorite[3]. Dans une description en vers que J. Van Hoven a tracée, en 1709, de la kermesse d'Amsterdam (*Rariteit van de Amsterdamsche kermis*), cet auteur décrit un *Poppespel* que montre un Brabançon, et qui n'est autre que le jeu des Quatre-couronnes (*Vier-kroonen-spul*), qui s'est conservé jusqu'à ce jour pour le plaisir des enfants, et aussi, comme du temps de Van Hoven, pour celui de leurs parents et de leurs maîtres[4]. Un autre poëte burlesque de la même époque, L. Rotgans, a introduit dans sa *Kermesse de village* un joueur de marionnettes qui fait danser de grandes

[1] Prutz, *Vorlesungen...* (*Leçons sur l'histoire du théâtre allemand*), p. 189.

[2] Schotel, *Tilburgsche Avondstonden...* (*Soirées de Tilbourg...*), Amsterdam, 1850, p. 208 et suiv.

[3] Ce goût bien connu de Bayle a fourni à l'auteur du *Roi de Bohême et de ses sept châteaux* un demi-verset pour ses *Litanies de Polichinelle*.

[4] Je dois ces détails sur les marionnettes en Hollande aux obligeantes et érudites communications de M. J.-J. Belinfante de La Haye.

demoiselles richement parés et de jeunes seigneurs vêtus à la dernière mode. La supériorité des marionnettes hollandaises était même alors si bien établie à l'étranger, que le sarcastique biographe de l'habile M. Powel reconnaissait en 1715, que les Hollandais étaient le premier peuple du monde pour les *puppet-shows*[1].

À Berlin, cette modeste industrie eut à subir aussi de vives attaques. Sébastien di Scio, qui exploitaità Vienne, en 1705, un théâtre de marionnettes renommé, étant allé représenter dans le nord de l'Allemagne, et notamment à Berlin, *la Vie, les actes et la descente aux enfers du docteur Jean Faust*, ce spectacle produisit une impression si vive sur la population de cette ville, que le clergé s'en alarma, et que le ministre Ph.-Jacq. Spener présenta une vehémente requête au roi pour en obtenir la suppression[2]. Au reste, ces actes d'hostilité contre les marionnettes ne furent que des cas assez rares, et la guerre déclarée aux comédiens par les Consistoires, loin d'avoir nui à celles-ci, devint, au contraire, pour elles l'occasion d'une extrême prospérité.

§ II

THÉATRES DE MARIONNETTES DANS LES GRANDES VILLES. — DIRECTEURS ET RÉPERTOIRE. — CORNEILLE ET MOLIÈRE REPRÉSENTÉS PAR LES MARIONNETTES ALLEMANDES

A mesure que décrut le nombre des théâtres réguliers, on

[1] *The Second Tale of a tub*, cité par l'auteur de *Punch and Judy* p. 45.

[2] Voy. l'article *Faust* de M. Sommer dans l'*Encyclopédie* d'Ersch et Gruber, et *Das Puppenspiel vom Doctor Faust*, Leipzig, 1850; préface, p. XIII.

vit augmenter celui des théâtres de marionnettes. Les troupes de ce genre furent particulièrement nombreuses à Hambourg et à Vienne, et de ces deux villes se répandaient dans le reste de l'Allemagne. Je dis *troupes,* et c'est aussi la dénomination singulière, mais juste, dont les critiques allemands se servaient pour les désigner. En effet, ce n'était pas, à cette époque, une seule voix habilement ménagée qui parlait pour tous les personnages; chaque poupée mécanique avait un interprète à part, choisi d'ordinaire parmi les comédiens découragés, qui par bienséance n'osaient plus exercer ouvertement leur profession[1]. Il se formait ainsi des troupes de comédiens auprès de chaque théâtre de marionnettes. Ces acteurs, lorsque le temps, les lieux et la disposition du public le leur permettaient, replaçaient allégrement au magasin leurs Sosies de bois et se remettaient à jouer leurs rôles en personne. Cette organisation complexe explique comment nous allons rencontrer, pendant un demi-siècle, les mêmes pièces, et notamment celles que l'on appelait *Haupt-und Staatsactionen*, interprétées tantôt par des acteurs, tantôt par des pantins, sans que l'on puisse bien nettement distinguer les uns des autres.

C'est ici le moment d'expliquer la signification assez obscure, même en Allemagne, du nom de *Haupt-und Staatsactionen,* donné à certains drames très en vogue depuis la fin du XVIIe siècle jusqu'à la moitié du XVIIIe. Un historien du théâtre allemand, cherchant à déterminer exactement le cercle dans lequel pouvaient se mouvoir les auteurs des pièces de ce genre, a dressé la liste des diverses sources où il leur était permis de prendre leurs sujets. Les *Haupt-*

[1] Suivant l'éditeur du *Puppenspiel vom Doctor Faust* (Leipzig, 1850), ce grand nombre d'interprètes, qui n'a plus de raison d'être, a été dans cette pièce réduit à quatre au théâtre de marionnettes de Leipzig, p. 83.

Actionen pouvaient, suivant M. Prutz, mettre à contribution la mythologie, la Bible, la chevalerie, l'histoire, la féerie, tout en un mot, comme on voit, ou peu s'en faut[1]. Trois seules conditions leur étaient imposées : ces drames devaient contenir beaucoup d'incidents et de spectacle, être soutenus de temps en temps par de la musique instrumentale, et égayer le spectateur par les facéties d'un personnage bouffon. On voit que ces *Haupt-Actionen* ressemblaient beaucoup à nos mélodrames d'il y a quarante ans. Ajoutons que, pendant la période de leur plus grand succès, leur nom demeura presque toujours synonyme de celui de pièces de marionnettes. Gœthe, dans la fameuse scène entre Faust et Wagner, a fait une allusion sarcastique à ces drames de bas aloi, que lui-même, avec Schiller et après Lessing, a tant contribué à faire oublier :

WAGNER.

Maître, n'est-ce pas une bien grande jouissance que de pénétrer dans l'esprit des temps passés, de savoir exactement ce qu'un sage a pensé avant nous, et de mesurer de quel bond vigoureux nous l'avons dépassé ?

FAUST.

Oh ! oui, de toute la hauteur des étoiles ! — Franchement, mon cher, les siècles passés sont pour nous le livre aux sept cachets. Ce qu'on appelle l'*esprit des temps* n'est que l'esprit de ces messieurs qui a déteint sur les siècles. En conscience, c'est presque toujours une misère, et le premier coup d'œil que l'on y jette suffit pour vous faire fuir. C'est un sac à ordure, un vieux garde-meuble, ou tout au plus un pauvre mélodrame (*eine Haupt-und Staatsaction*), avec

[1] Prutz, *Ibid.*, p. 207 et suiv.

de belles maximes de morale, comme on en met dans la bouche des marionnettes.

« A la fin du XVIIe siècle, dit Flœgel, les *Haupt-und Saatsactionen* usurpèrent la place des véritables drames. On a conservé quelques-unes de leurs affiches, rédigées dans un style de charlatan qui répond parfaitement à leur valeur réelle. Ces pièces étaient jouées tantôt par des poupées mécaniques, tantôt par des acteurs. L'emploi exclusif des aventures romanesques et des ressorts surnaturels, les ignobles plaisanteries du bouffon, le mélange de la trivialité la plus basse et de l'enflure la plus ridicule, placent ces ouvrages au dernier degré de l'échelle dramatique[1]. »

Mais si la vogue des *Haupt-Actionen* a été pour l'art théâtral une cause momentanée de retard et même de décadence, elle a eu, en particulier, pour les marionnettes un effet tout contraire ; elle a associé pendant cinquante ans leurs destinées à celles des théâtres réguliers, de sorte que nous pouvons difficilement séparer leur histoire de celle des troupes ambulantes, que conduisaient alors dans toutes les parties de l'Allemagne les actifs directeurs Weltheim, Beck, Reibehand, Kuniger et quelques autres.

Weltheim, né vers 1650 à Leipzig, avait formé dès 1679 une troupe de comédiens et de marionnettes réunis. Nous le voyons, à cette époque, recherché par les autorités municipales de Nuremberg, de Hambourg et de Breslau. C'est lui qui, le premier, fit jouer au delà du Rhin la traduction des comédies de Molière[2]. Il recrutait ordinairement ses acteurs et les interprètes de ses fantoches parmi les étudiants de Leipzig et d'Iéna. Lui-même était habile à improviser à la

[1] Flœgel, ouvrage cité, p. 115.
[2] Scheible, *Das Closter*, t. VI, p. 359.

manière italienne[1]. En 1688, il fit représenter à Hambourg une *Haupt-und Staatsaction* sur la chute d'Adam et d'Ève, suivie d'une pièce bouffonne : *Pickelhæring im Kasten*[2]. Après l'avoir perdu quelque temps de vue, nous le retrouvons en 1702 directeur de la troupe royale et ducale de Pologne et de Saxe, et donnant à Hambourg, le 15 juin, *Élie montant au ciel ou la Lapidation de Naboth*, excellente *Haupt-Action* (c'est l'affiche qui le dit), avec une agréable pièce finale intitulée : le *Maître d'école assassiné par Pickelhæring ou les Voleurs de lard joliment attrapés*. Remarquons que Weltheim avait une prédilection marquée pour Pickelhæring, qu'il substitue presque toujours à Hanswurst. Après une nouvelle éclipse, Weltheim reparaît à Hambourg en 1719, où il fait applaudir un drame à grand spectacle, le *Tyran amoureux ou Asphalides, roi d'Arabie*, avec *Arlequin, jurisconsulte sans cervelle,* et les *Précieuses ridicules* de Molière[3]. En 1721, ses marionnettes donnent dans la même ville deux *Haupt-Actionen* sur des sujets religieux : 1° l'*Histoire édifiante et digne d'être vue de la chute du roi David et de son adultère avec Bethsabée*, *suivie de son profond repentir excité par les remontrances du prophète Nathan,* avec une pièce finale le *Souper coûteux de Pickelhæring ;* 2° la *Destruction de Jérusalem*, dédiée au sénat de Hambourg et suivie de la divertissante comédie du *Malade imaginaire*[4]. Ce titre, comme celui des *Précieuses ridicules,* était écrit en français sur l'affiche, à cause de l'extrême célébrité des deux pièces ; mais elles étaient jouées en allemand.

Ferdinand Beck, directeur de la troupe privilégiée des

[1] Flœgel, *Geschichte der komischen Litteratur,* t. IV, p. 319 et *Geschichte des groteskecomischen*, p. 115.

[2] *Pickelhæring dans une boutique de Polichinelle.* Prutz *ibid.*, p. 207.

[3] Schütze, ouvrage cité, p. 34-40. — Prutz, *ibid.*, p. 208-211.

[4] *Id , ibid.,* 45-60. — Prutz, *ibid.*

cours de Saxe et de Waldeck, apporta à Hambourg en 1736 trois pièces de marionnettes remarquables : 1° une *Haupt-Action*, sur un sujet traité depuis, avec tant d'éclat, par Schiller : le *Plus grand monstre de l'univers ou la Vie et la mort du général impérialiste Wallenstein*, avec Hanswurst ; 2° un prologue musical dédié au sénat de Hambourg, intitulé le *Retour de la paix confirmée par le ciel lui-même*, avec *Cinna ou la Clémence d'Auguste* probablement traduit de Corneille ; 3° un petit drame en musique sur la chute d'Adam et d'Ève, qui est, je crois, l'ancienne pièce que M. Schütze (l'historien du théâtre de Hambourg) dit avoir vu jouer dans sa jeunesse [1] : « Les rôles, y compris celui du serpent, étaient, dit-il, remplis par des marionnettes. On voyait le reptile tentateur, roulé autour de l'arbre de la science, darder sa langue pernicieuse. Hanswurst, après la chute de nos premiers parents, leur adressait des railleries grossières qui divertissaient beaucoup l'auditoire. Deux ours exécutaient un pas de danse, et, au dénoûment, un ange apparaissant, comme dans la Genèse, tirait du fourreau une épée de papier doré, et tranchait d'un coup le nœud de la pièce [2]. »

Reibehand, d'abord tailleur, s'associa à un certain Lorenz pour élever un théâtre de marionnettes. En 1734 il joignit à ses poupées des comédiens vivants. Son association était probablement rompue dès 1728, car nous voyons à cette date Lorenz, directeur des comédiens de la cour princière de Weimar, donner seul à Hambourg une *Haupt und Staatsaction*, intitulée *Bajazet précipité du faîte du bonheur dans l'abîme du désespoir* [3]. Reibehand, après bien des vicissitudes, vint en 1742 muni d'un privilége prus-

[1] La citation de M. Schütze qui va suivre s'accorde, comme son âge, avec ma supposition.

[2] Schütze, cité par M. Prutz, *ibid.* p. 210.

[3] Prutz, *ibid.*

sien s'établir à Hambourg. Voici une de ses affiches : « Avec permission, etc., on représentera *l'Amour maçon* (ces mots sont en français) ou *le Secret des francs-maçons*, que voudrait bien découvrir Isabelle, franc-maçon femelle, poussée par l'humeur curieuse de son sexe ; suivi du *Châtiment de la folle ambition d'un cordonnier,* qui reçoit le sobriquet de *Baron de Windsak*, s'enfuit de chez son maître, et finit par passer pour fou. Le spectacle se terminera par un ballet imité de la plaisante comédie de Molière, *le Mari confondu*[1]. »

Reibehand trouva le moyen de rendre ridicule la touchante parabole de *l'Enfant prodigue*. L'affiche de la *Haupt-Action* qu'il fit jouer sur ce sujet était ainsi conçue : « *L'Archi-Prodigue,* châtié par les quatre éléments, avec Arlequin, joyeux compagnon d'un maître criminel. » L'objet principal de cette pièce était d'offrir beaucoup de spectacle et de changements à vue. Ainsi les fruits que le jeune prodigue voulait manger se transformaient en têtes de mort, l'eau qu'il s'apprêtait à boire se changeait en flammes ; des rochers se fendaient et laissaient voir une potence avec un pendu. Les membres de ce malheureux, agités par le vent, se détachaient et tombaient un à un sur le sol, puis se rapprochaient et se réunissaient, de sorte que le mort se levait et poursuivait le jeune débauché. Ensuite, on voyait ce voluptueux déchu réduit à manger des immondices dans la compagnie des pourceaux. Alors, le Désespoir personnifié se présentait devant lui, et lui offrait le choix entre une corde et un poignard ; mais la Miséricorde divine l'arrêtait, et, comme dans la parabole évangélique, le père, touché du repentir de l'enfant égaré, lui accordait son pardon[2].

Reibehand eut pour émule un certain Kuniger, né à Leip-

[1] C'est, on le sait, le second titre de *George Dandin*. Voy. Prutz, p. 220.
[2] Schütze, ouvrage cité, p. 83. — Prutz, *ibid.*

zig, qui, après avoir commencé par être équilibriste et joueur de gobelets, ouvrit un spectacle de marionnettes, et prit en 1752, la direction d'un vrai théâtre, muni de grandes machines à ressorts et d'acteurs vivants. Cette troupe portait le nom de Comédiens privilégiés des cours de Brandebourg et Brandebourg-Bayreuth. Entre autres drames à grand spectacle que Kuniger fit représenter à Hambourg, on cite *la Vie et la mort de sainte Dorothée, martyre pleine de constance*. L'annonce avait bien soin d'avertir « qu'il y aurait dans la pièce assez de décorations et de machines pour satisfaire les yeux les plus exigeants, et qu'on ne pourrait rien voir de plus terrible. » Il est vrai que les scènes de martyre, dont l'exécution est si difficile pour des acteurs vivants, offrent de grandes facilités aux joueurs de marionnettes. Cette circonstance toute technique explique la prédilection des *Puppenspieler* pour les sujets de ce genre, et en particulier pour la légende de sainte Dorothée, dont la décapitation faisait ressortir leur adresse. M. Schütz raconte un incident qui signala d'une manière assez plaisante la représentation d'un des jeux de marionnettes composés en grand nombre sur ce sujet pathétique. On jouait un soir à Hambourg, dans l'auberge des cordonniers, près le marché aux oies, en face du Grand théâtre, le drame intitulé *les Joies et les souffrances de Dorothée*. La pièce fut accueillie par les applaudissements unanimes de l'auditoire plébéien, et obtint même des marques de satisfaction de plusieurs spectateurs d'une classe plus relevée. La scène de la décapitation surtout fut si bien rendue, que l'assemblée tout entière cria *bis*. Aussitôt le complaisant directeur replaça la tête sur les épaules de la sainte, et la décollation eut lieu une seconde fois, au milieu des bravos frénétiques de toute la salle[1].

[1] Schütze, cité par M. Prutz, p. 208. Ce récit paraît se rapporter à l'année 1705.

Nous avons vu que les auteurs de *Haupt und Staatsactionen* ne puisaient pas seulement leurs sujets dans toutes les sources anciennes, sacrées ou profanes ; elles exploitaient encore les événements modernes, et se jetaient sur tous les grands noms, même celui de Wallenstein. Elles n'épargnèrent pas davantage ceux de Marie Stuart, du comte d'Essex et de Cromwell[1]. Enfin, à peine l'Alexandre du Nord, Charles XII, fut-il tombé dans la tranchée de Frederichshall, sous le coup d'une balle ennemie, ou, pour parler la langue de la superstition populaire, sous le coup d'une balle enchantée (*eine Freikugel*), que les faiseurs de *Haupt-Actionen* s'abattirent sur cette proie, sûrs d'attirer la foule au spectacle de cette catastrophe. Nous avons pu faire connaissance avec une de ces pièces, mêlée de prose et de vers, intitulée *la Mort malheureuse de Charles XII*, jouée sur le théâtre de Hambourg en 1745, par la troupe allemande des princes de Brandebourg-Bayreuth et Onolzbach[2]. Les personnages sont Charles XII, Frédéric, prince de Hesse-Cassel, le duc de Holstein-Gottorp, l'adjudant-général Sicker, le major général Budde, le commandant de Frederichshall, un lieutenant, un tambour, Arlequin, dame Plapperlieschen (c'est le type populaire de la femme bavarde), des soldats, une cantinière, le Destin, Bellone, et (dans l'épilogue) la Renommée, Mercure et Mars. Le drame s'ouvre par un long monologue, où le roi de Suède se raconte à lui-même, en style de gazette, les principaux faits de sa vie militaire. Cette *Haupt-Action* ne pouvait offrir d'autre intérêt que celui du spectacle. Frederichshall avait à supporter deux bombardements, et les projectiles étaient, au dire de M. Shütze, lancés de part et

[1] M. Prutz, *ibid.*, p. 210.

[2] M. H. Lindner l'a publiée à Dessau en 1845, et M. Prutz l'a réimprimée en partie dans son histoire du théâtre allemand. *Ibid.*, p. 196-205.

d'autre avec une rare précision. On admirait aussi, comme un prodige de mécanique, un soldat qui allumait sa pipe et faisait sortir de sa bouche de légers nuages de fumée, tour d'adresse qu'on ne tarda pas à répéter à Paris, et que l'on a pu voir exécuter avec une grande perfection au théâtre de Séraphin.

Il n'y a pas jusqu'aux infortunes des vivants illustres, sur lesquelles les faiseurs de *Haupt-und Staatsactionen* ne missent la main. C'est ainsi que l'éclatante disgrâce du prince Menzicoff fournit, de son vivant, le sujet d'une *Haupt-Action,* représentée en 1731 dans plusieurs villes d'Allemagne par les grandes marionnettes anglaises de Titus Maas, comédien privilégié de la cour de Baden-Durlach [1]. L'affiche de cette pièce est curieuse :

« Avec permission, etc., on jouera sur un théâtre entièrement nouveau, et avec une bonne musique instrumentale, une *Haupt-und Staatsaction*, récemment composée et digne d'être vue, qui a pour titre : Les vicissitudes extraordinaires de bonheur et de malheur d'Alexis Danielowitz, prince Menzicoff, grand favori, Ministre du cabinet et Généralissime du Czar de Moscou, Pierre Ier, de glorieuse mémoire, aujourd'hui véritable Bélisaire, précipité du haut de sa grandeur dans le plus profond abîme de l'infortune ! le tout avec Hanswurst, un crieur de petits pâtés, un garçon rôtisseur, et d'amusants braconniers de Sibérie [2]. »

Titus Maas avait obtenu l'autorisation de représenter ce merveilleux drame à Berlin ; mais le gouvernement de Frédéric-Guillaume Ier, craignant de désobliger son puissant

[1] Flœgel, *Geschichte des groteskecomischen,* p. 116.

[2] Plümische Entwurf... (*Esquisse d'une histoire du théâtre de Berlin*), p. 109, cité par Prutz, p. 180.

voisin du Nord, défendit, le 28 août, sous les peines les plus sévères, de représenter *Menzicoff*[1].

§ III

MARIONNETTES, DEPUIS LES PREMIERS ÉCRITS DE GOTTSCHED. — GŒTHE ENFANT ET LES MARIONNETTES. — LES PUPPENSPIELER A LA COUR DE WEIMAR. — GŒTHE ÉCRIT POUR LES MARIONNETTES.

L'excès d'absurdité dans lequel était tombé le répertoire de Reibehand et de ses émules provoqua une réaction classique en faveur de la poésie, de la langue et du sens commun. Gottsched fut le promoteur et l'avocat de ce mouvement, qui prit un caractère national. Bientôt une autre école, douée d'un sentiment plus fin et plus profond de la beauté dans l'art et dans la poésie, se forma sous la haute inspiration de Lessing, qui, comme Gottsched et mieux que Gottsched, donna le précepte et l'exemple. L'Allemagne lettrée était, enfin, arrivée à se préoccuper des questions les plus délicates et les plus fécondes de la philosophie de l'art. Déjà la voix de Klopstock se faisait entendre. Gœthe et Schiller enfants croissaient au milieu de ces espérances confuses et de ces élans contradictoires, qu'ils devaient bientôt régler et pleinement satisfaire. Cependant, la réforme entreprise par Gottsched eut, entre autres résultats salutaires, celui de rendre au théâtre son importance et aux

[1] Les théâtres de marionnettes sont très-sévèrement surveillés par la police de Prusse. En 1794, on supprima beaucoup de ces théâtres, dont les représentations blessaient, disait-on, les mœurs (*Edikten-Sammlung,* 1794, n° 55), ce qui signifie en style administratif officiel : contrariaient, de temps à autres, les vues du gouvernement. Ils sont aujourd'hui relégués dans les faubourgs ou même hors des barrières.

acteurs leur dignité. Poëtes et comédiens commencèrent à marcher d'accord vers un même idéal. Cette réhabilitation morale des artistes dramatiques amena naturellement leur divorce avec les marionnettes. La rupture se fit sans éclat et sans secousse, sauf en quelques villes, comme à Vienne, où il y eut un peu de mauvaise humeur et de rivalité entre les vrais théâtres (notamment celui de la porte de Carinthie [1]), et les marionnettes de la *Frayung,* de la place du marché des Juifs et du faubourg de Léopold. Mais bientôt ces marionnettes récalcitrantes rentrèrent à petit bruit dans leur sphère naturelle et revinrent à leur ancien répertoire, composé de drames bibliques et de légendes populaires. Le docteur Faust surtout et son honnête disciple Wagner, le type du *famulus* philosophe, continuèrent d'attirer la foule, qui se passionnait de plus en plus pour les subtilités métaphysiques et qui inclinait déjà vers les rêveries de l'illuminisme. Les *Puppenspieler*, de leur côté, ne négligèrent rien pour varier leurs représentations. Un roman fameux de Lewis, *Abellino, le grand bandit,* fournit, entre autres, aux marionnettes d'Augsbourg le sujet d'un drame à grand spectacle [2].

Parmi les savants du XVIIIe siècle qui ont demandé quelques distractions aux tréteaux des marionnettes, nous avons à citer l'illustre géomètre Euler. Ce grand homme, qui vécut à Berlin depuis 1741 jusqu'à 1766, trouvait un délassement agréable dans ce spectacle, qui fixait son attention

[1] Schlager, p. 271 et 371. — C'est à la porte de Carinthie que Jos. Stranisky établit en 1708, selon M. Schlager, ou en 1713, selon M Flœgel, le premier théâtre de comédiens allemands qu'on ait vu à Vienne. Stranisky avait aussi des marionnettes; il les sépara de ses acteurs en 1721 et les transporta sur la *Frayung* (Schlager, p. 268, 269 et 363).

[2] M. Scheible a publié cette pièce d'après le manuscrit du théâtre de marionnettes d'Augsbourg; ap. *Das Schaltjahr*, Stuttgard, 1846, t. IV, p. 555-591.

ou excitait son hilarité pendant des heures entières. Cette particularité nous a été révélée, non sans un peu d'ironie, par un de ses confrères, M. Formey, d'un goût beaucoup plus difficile, en pleine séance de l'académie des sciences de Berlin, dans un mémoire lu devant la section de philosophie spéculative, en 1788[1].

Le prodigieux succès de l'opéra de *Don Juan* fit espérer aux *puppenspieler* qu'ils pourraient tirer du fameux libertin de Séville un aussi bon parti que du métaphysicien de Wittemberg. Don Juan Tenorio, en effet, n'est-il pas un Faust de cape et d'épée, un frère méridional et sanguin du bilieux émule de Nostradamus et de Théophile? Cependant, malgré tout ce qu'il semblait promettre et quoique très-germanisé par Mozart, don Juan se trouva encore trop espagnol pour atteindre, sur les théâtres de marionnettes allemands, à toute la popularité de Faust. Il eut pourtant un assez long et fructueux succès. M. le docteur Kahlert a trouvé récemment dans le répertoire des *Puppenspieler* d'Augsbourg, d'Ulm et de Strasbourg, trois pièces dont le *Convive de pierre* est le sujet. On les peut lire dans le *Closter*[2], avec une dissertation préliminaire sur la légende espagnole, comparée à la sombre légende née des rêveries des écoles et des brouillards des bords du Rhin.

Durant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle, les marionnettes furent reçues avec une extrême bienveillance dans les demeures des riches familles bourgeoises et même dans plu-

[1] Ce mémoire est intitulé: *Sur les rapports entre le génie, l'esprit et le goût*. Je ne puis cacher que Formey allègue ici très-peu confraternellement l'exemple d'Euler pour prouver qu'on peut avoir du génie et manquer en même temps de goût et d'esprit. Ce n'était pas avancer un trop hardi paradoxe. Mon Dieu ! ces dons inestimables de la Providence manquent souvent tous les trois à la fois. Cela s'est vu, même ailleurs qu'à Berlin.

[2] Scheible, *Das Closter*, t. III, p. 667-765.

sieurs cours ducales et princières. Je pourrais me borner à cette énonciation; mais j'ai à produire sur ce point le témoignage de deux des plus grands génies de l'Allemagne. Il y a plaisir à entendre déposer en faveur des marionnettes des hommes tels que Gœthe et Haydn.

Dans les premières pages de ses mémoires, Gœthe nous apprend que la plus grande joie de son enfance fut le présent que son excellente et presque prophétique aïeule lui fit, un soir de Noël, d'un théâtre de marionnettes. Il faut l'entendre raconter l'impression profonde que fit sur sa fraîche imagination la vue de ce petit monde tout nouveau qui venait peupler si agréablement la monotone solitude de la maison paternelle. Quelques années plus tard, pendant les jours de tristesse et de malaise que jetèrent sur Francfort quelques épisodes de la guerre de sept ans, notamment pendant l'occupation de la ville par un corps de l'armée française, nous voyons le jeune Wolfgang, retenu au logis par ses parents, se faire de son cher théâtre, autour duquel il convoquait la jeunesse du voisinage, non pas seulement un plaisir, mais comme un champ de manœuvre et une école de stratégie scénique, où il apprenait déjà le grand art de faire mouvoir sans confusion, devant une rampe, les créations de sa pensée[1]. Dans un autre ouvrage, où les vives impressions de sa jeunesse ont pris une forme plus idéale sans se dépouiller tout à fait de leur réalité, dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, avec quel charme et quelle effusion de souvenir ne revient-il pas sur ses bienheureuses marionnettes, l'aiguillon de son naissant génie dramatique! Il ne nous laisse rien ignorer de la construction du théâtre, du mécanisme des petits acteurs, de la manière de les faire mouvoir, du soin qu'il prenait de les faire parler avec conve-

[1] Gœthe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (*Mémoires de ma vie. Poésie et Vérité)*, 1re partie, liv. Ier. *Werke*, t. XXIV, p. 18 et 74.

nance et clarté. Excellent exercice pour l'enfance et le meilleur apprentissage de diction soutenue et même d'improvisation! Caché derrière la toile de fond, l'interprète novice lisait d'ordinaire ou récitait les pièces les plus applaudies dans les foires, particulièrement *David et Goliath*. Le jeune Gœthe s'efforça d'aller plus loin; il imagina de faire jouer à ses poupées quelques grands ouvrages dramatiques, qui ne se trouvèrent (il en fait l'aveu) ni dans les proportions de cette petite scène, ni à la portée de son pétulant auditoire[1].

Les théâtres de marionnettes privés étaient assez nombreux dans les grandes villes, notamment à Hambourg, à Vienne et à Berlin, pour que quelques écrivains de profession n'aient pas dédaigné de composer plusieurs pièces à leur usage. Je citerai, entre autres, Jean-Frédéric Schinck, auteur distingué de romans et de drames, qui, en 1777, a écrit divers ouvrages de ce genre et les a réunies en un volume[2]. Gœthe lui-même, à peine âgé de vingt ans, mais déjà préoccupé de la conception de *Goetz de Berlichtngen* et de *Werther,* écrivit à Francfort, pour une société d'amis, une bagatelle de ce genre, intitulée *Fêtes de la foire à Plundersweilern*. Ce léger chiffon, pour ne point traiter cette petite pièce mieux qu'il ne le fait lui-même[3], n'est qu'une épigramme ou plutôt un recueil d'épigrammes en action. Ses jeunes spectateurs lui avaient fourni à leur insu les types de ses principaux acteurs. Le mot de l'énigme était un secret pour la plupart, et tel rieur ne se doutait guère que les autres s'amusaient à ses dépens[4]. » Cette œuvre

[1] *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, liv. Ier, chap. 4 et suiv. Voy. *Werke*, t XVIII, p. 12.

[2] J.-Fr. Schinck, *Marionnettentheater*. Berlin, 1777, in-8°.

[3] Il y a dans ce titre forgé par Gœthe une allusion au mot *Plunder*, chiffon, guenilles.

[4] *Aus meinem Leben*... (*Mémoires*), 3e partie, livre XIII. Voy. *Werke*, t. XXVI, p. 235.

sans conséquence me paraît pourtant remarquable, en ce que sa marche et quelques détails ont une remarquable analogie avec le commencement de *Faust.* Elle s'ouvre par un prologue, où s'étalent quelques aphorismes moraux dans le goût des *Haupt-Actionen,* au travers desquels Hanswurst jette une de ses plaisanteries banales. Vient ensuite un *prologue sur le théâtre,* comme dans *Faust;* c'est un dialogue entre un directeur de marionnettes et un docteur de fraîche date (peut-être le bourgmestre de *Plunderswveilern*). Le directeur, nourri dans le goût classique et quelque peu disciple de Gottsched, soutient que, pour plaire au public, il faut peindre les hommes en beau; son interlocuteur, au contraire, est réaliste. Puis, se déroule sous nos yeux, en guise d'introduction, tout le tohu-bohu d'une foire de village. D'un côté, des marchands de jouets de Nuremberg, des vendeuses de petits balais, des boutiques de comestibles, un joueur d'orgue et un montagnard qui fait danser sa marmotte; de l'autre, des visiteurs et des chalands, un petit bohémien sans sou ni maille, qui méprise fièrement cette pauvre foire, un pasteur qu'accompagne sa gouvernante et qui ne regarde pas même du coin de l'œil une fort jolie marchande de pain d'épice; tel est le tableau, à la manière d'Hogarth ou de Callot, qui précède une tragédie que fait jouer ensuite le directeur de marionnettes. Cette tragédie a pour sujet l'histoire d'Esther et de Mardochée. Quand le rideau tombe, on a de nouveau devant les yeux le champ de foire et tous les personnages que l'on y a vus dans le prologue, plus un bateleur, qui pour terminer les *Fêtes de la foire,* montre ses ombres chinoises.

Peut-être Gœthe a-t-il eu tort de se souvenir de cette bluette et d'en faire représenter quelques parties en 1780, à la cour de Weimar, dont il était le commensal et le favori depuis les immenses succès de *Goetz de Berlichingen* et de *Werther.* Il y ajouta, pour la fête de la princesse Amélie, un

épilogue, rempli, comme *la Nuit de Walpurgis*, d'allusions et de critiques littéraires, absolument insaisissables pour nous et qu'il intitula : *Ce qu'il y a de plus nouveau à la foire de Plundersweilern*. Je m'étonne encore plus que ce grand homme ait donné place dans ses œuvres à ces deux bagatelles, qu'il a réunies sous le titre collectif de : *Un Spectacle de marionnettes moral et politique nouvellement ouvert*[1].

§ IV

CINQ OPERETTE COMPOSÉS PAR HAYDN POUR LES MARIONNETTES DES PRINCES ESTERHAZY.

La cour toute poétique de Weimar n'était pas la seule en Allemagne où l'on demandât des distractions aux ombres chinoises et aux fantoches. Au fond de la Hongrie, à Eisenstadt, dans l'antique et magnifique manoir des princes Esterhazy, la muse aimable qui préside aux jeux de marionnettes a remporté peut-être ses plus merveilleux triomphes. Nous tenons ce que nous allons rapporter d'une confidence faite à Vienne en 1805 par l'illustre compositeur Haydn à M. Charles Bertuch, un de ses plus fervents admirateurs.

On savait bien que le prince Nicolas-Joseph Esterhazy, protecteur éclairé des artistes et surtout des musiciens, entretenait à grands frais une chapelle composée des chanteurs et des instrumentistes les plus habiles, et qu'il en confia, dès 1762, la direction à Joseph Haydn, dont le nom était encore peu connu, mais dont le vieux prince Antoine Esterhazy avait deviné l'avenir et assuré le sort en l'attachant à sa maison. On savait qu'il y avait dans le château

[1] Gœthe, *W rke,* t. XIII, p. 1-53.

d'Eisenstadt un grand théâtre, où ces princes faisaient exécuter les meilleurs opéras allemands et italiens ; mais ce qu'on savait moins, c'est qu'il y avait en outre un petit théâtre de marionnettes, le plus admirable peut-être qui ait jamais existé pour la perfection des acteurs de bois, les décorations et les machines ; et ce que nous avons appris, enfin, par le témoignage même de Haydn, c'est que ce sublime compositeur, qui savait si bien introduire la gaieté dans la musique instrumentale (témoin sa symphonie comique) [1], se plut à écrire de 1773 à 1780, c'est-à-dire dans toute la vigueur et la plénitude de son génie, cinq *operette* pour les marionnettes d'Eisenstadt. Dans la liste de toutes ses œuvres musicales, que l'illustre patriarche remit, signée de sa main, à M. Charles Bertuch pendant le séjour que ce dernier fit à Vienne [2], on lit la mention que je transcris : — « *Operette* composées par moi pour les marionnettes : *Philémon et Baucis*, 1773. — *Geniévre*, 1777. — *Didon*, parodie, 1778. — *La Vengeance accomplie* [3] *ou la Maison brûlée* (sans date). » — Dans la même liste est indiqué le *Diable boiteux*, probablement parce qu'il fut joué par les marion-

1 Dans ce morceau, tous les instruments et les instrumentistes disparaissent successivement; de sorte que le premier violon se trouve finir par jouer tout seul. Voyez dans Carpani l'histoire ou plutôt les histoires relatives à cette symphonie. Pleyel a fait une contre-partie de cette bouffonnerie musicale. Le premier violon est seul à son poste et les exécutants en retard arrivent, l'un après l'autre, prendre part à la symphonie ; voy. Carpani, *Lettere su la vita del celebre maestro Gius. Haydn*, p. 115-119.

2 C. Bertuch, *Bemerkungen...* (*Observations faites dans un voyage de Tubingue à Vienne*), t. Ier, p. 179.

3 Carpani, en reproduisant cette liste, a substitué à *la Maison brûlée* une pièce qu'il intitule *Sabbatto delle Stregha*, qui ne semble pas pouvoir être le même ouvrage. Il a également ajouté les dates, qui ne se trouvent point dans la liste donnée par M. Bertuch. Voy., ouvrage cité, p. 296.

nettes du prince Esterhazy; mais cet ouvrage avait été composé à Vienne, dans la première jeunesse de l'auteur, pour Bernardone, directeur d'un théâtre populaire à la porte de Carinthie, et avait été payé 24 sequins[1]. On avait cru que ces curieuses partitions, toutes inédites, avaient péri dans un incendie qui consuma une partie du château d'Eisenstadt, et notamment le corps de logis qu'y occupait Haydn. Heureusement il n'en est rien; elles ont été vues en 1827 dans les archives musicales des princes Esterhazy, avec une vingtaine d'autres ouvrages dont on aimerait à connaître les titres[2].

Ce fut probablement pour servir d'ouverture à une des divertissantes représentations particulièrement destinées aux plaisirs des jeunes membres de la famille Esterhazy, que Haydn imagina d'écrire la singulière symphonie qu'il a intitulée *Fiera dei fanciulli*. Carpani nous en a conservé le souvenir. Un soir, Haydn se rendit seul à la foire d'un village des environs. Là, il acheta un plein panier de mirlitons, de sifflets, de coucous, de tambourins, bref tout un assortiment de ces petits joujoux plus bruyants qu'harmonieux qui font le bonheur de l'enfance. Il prit la peine d'étudier leur timbre et leur portée, et composa, avec ces périlleux éléments harmoniques, une symphonie de l'originalité la plus bouffonne et la plus savante.

Il faut avouer que ce n'est pas une médiocre gloire pour nos gentilles amies que de voir à Weymar Gœthe préluder à ses chefs-d'œuvre dramatiques en se faisant leur organe, et Haydn à Eisenstadt, dans toute la splendeur de son génie, se plaisant à écrire pour elles une série de mignonnes merveilles.

[1] Voy. Carpani, *ibid.*, p. 81.

[2] *Gazette musicale de Leipzig,* 1827; t. XXIX, n° 49, p. 820.

CHAPITRE SEPTIÈME

MARIONNETTES EN ALLEMAGNE DEPUIS L'APPARITION DU FAUST DE GŒTHE JUSQU'A NOS JOURS

§ I

L'ANCIENNE HISTOIRE DE FAUST REPRÉSENTÉE PAR LES MARIONNETTES DANS TOUTE L'ALLEMAGNE. — ELLE INSPIRE A GŒTHE LA PENSÉE PREMIÈRE DE SON FAUST.

Pendant les vingt dernières années du XVIIIe siècle, les marionnettes aimées, recherchées, fêtées, comme on vient de le voir, dans quelques résidences aristocratiques, toujours chéries du peuple et bienvenues dans les campagnes et dans les faubourgs des villes, n'avaient cependant, il faut bien le dire, d'existence et de point d'appui réels qu'aux deux extrémités de l'échelle sociale. Dans la population intermédiaire, parmi les lettrés, les savants, les poëtes, les artistes, il y avait bien peu de personnes, si ce n'est par exception ou par hasard, qui songeassent à elles, et l'on conçoit, en effet, qu'au milieu de l'admirable développement épique, lyrique et dramatique, qui se préparait alors et qui commençait à poindre sous l'influence des glorieux successeurs de Lessing, il ne restât dans aucun esprit sérieux d'intérêt disponible pour les fantoches. Heureusement pour nos petites amies, il fermentait déjà dans la tête d'un jeune étudiant obscur un ouvrage qui allait ramener l'attention du grand public sur la vieille

légende de Faust, et par contre-coup sur les marionnettes, qui étaient jusque-là seules en possession de l'interpréter.

Gœthe enfant avait vu certainement jouer *Faust* sur les tréteaux de Francfort, sa patrie. Il l'avait revu probablement encore aux foires de Leipzig, pendant les trois années qu'il passa dans cette ville à suivre, je devrais dire à observer en critique, les cours de l'université ; mais ce qui est certain, c'est qu'à la fin de 1769 il avait déjà conçu le dessein d'élever cette légende, si profondément humaine et germanique, aux proportions du drame et de l'épopée. Loin de dissimuler l'origine de son incomparable chef-d'œuvre, Gœthe nous l'a fait connaître lui-même dans ses Mémoires de la manière la plus franche et la plus intéressante. Pendant les trente mois qu'il passa à Strasbourg, sous prétexte d'achever ses études de droit, mais en réalité pour y méditer et préparer ses trois premières grandes compositions, Gœthe vécut dans l'intimité d'un homme éminent, de Herder, qu'il prit pour son confident littéraire et pour son mentor. Cependant, le jeune homme faisait un mystère à son sage ami de quelques-uns de ses projets les plus hasardeux : « J'avais bien soin de lui cacher, dit-il, combien j'étais préoccupé de certaines pensées qui avaient pris racine en moi, et qui allaient grandir peu à peu jusqu'à la hauteur de créations poétiques. » Ces favoris de son imagination, c'étaient *Goetz de Berlichingen* et *Faust*. Faust surtout l'obsédait : « L'idée de cette pièce de marionnettes, dit-il, retentissait et bourdonnait en moi sur tous les tons ; je portais en tous lieux ce sujet avec bien d'autres, et j'en faisais mes délices dans mes heures solitaires, sans toutefois en rien écrire[1]. »

Grande fut la surprise du monde littéraire quand, dix ans plus tard, Gœthe publia les premiers fragments de cette

[1] Gœthe, *Aus meinem Leben* (*Mémoires*), 2e partie, livre Xe. *Werke*, t. XXV, p. 318.

œuvre originale. Déjà l'Allemagne épiait avec espérance tous les mouvements de ce beau génie, qui avait fait à vingt-cinq ans une révolution dans l'art dramatique par *Goetz de Berlichingen,* et une révolution dans le roman, et presque dans les mœurs publiques, par *Werther*. Elle s'étonna et s'émut de lui voir choisir cette légende de marionnettes pour en faire le sujet d'une épopée dramatique ; mais quand, au commencement du siècle, deux publications successives eurent enfin montré dans son ensemble la première partie de *Faust*, l'admiration fut générale, le succès immense. Tous les théâtres, allemands et étrangers, voulurent avoir leur *Faust;* on mit ce sujet en romans, en opéras, en ballets, en pantomimes ; on l'arrangea pour les ombres chinoises[1]. Chose singulière ! l'émotion causée par l'apparition de cette œuvre transcendante, souvenir agrandi et poétisé des marionnettes, ramena presque aussitôt l'attention publique sur la vieille légende et sur l'humble scène qui en avait éveillé la pensée première. Divers *puppenspieler* intelligents, Schütz, Dreher, Geisselbrecht, Thiémé et Éberlé[2], exploitèrent habilement cette nouvelle disposition des esprits.

En 1804, Schütz et Dreher alors associés vinrent de la Haute-Allemagne, apportant une vieille rédaction de *Faust,* purgée des interpolations ridicules qu'y avaient insérées Riebehand et Kuniger au temps des *Haupt-Actionen*[3].

[1] Faust fut joué aux Ombres chinoises des frères Lobe. On imprima à Dantzig, en 1797, le *Doctor Faust*, *ein Schattenris*. A Leipzig, en 1831, M. Harro Harring donna dans le *Litterarische Museum*, *Faust accommodé à la mode de ce temps, ein Schattenspiel.*

[2] Voy. Chr. Ludw. Striglitz aîné, *Faust als Schauspiel...* article du *Taschenbuch* de Raumer, 1834, p. 193-202, reproduit dans le *Closter*, t. V, p. 692.

[3] Voyez notamment ce que rapporte M. Schütze (ouvr. cité, p. 62) d'une représentation du *Doctor Faust*, remplie d'extravagances, qui fut donnée à Hambourg en 1733.

Toute la bonne compagnie de Berlin y accourut. Les femmes, les poëtes, les philosophes, les critiques s'y pressaient en foule, curieux de comparer le vieux drame populaire avec le nouveau chef-d'œuvre qui en était émané[1]. Dreher et Schütz exploitèrent habilement cette veine; ils se concilièrent tous les suffrages, et attirèrent long-temps la foule par la judicieuse composition de leur répertoire, à la fois décent et varié. Ils jouèrent successivement, pendant les annés 1804 et 1805, *le Chevalier brigand, la Jeune Antonia, Geneviève de Brabant, Mariana ou le Brigand féminin, Trajan et Domitien, la Nuit du meurtre en Éthiopie, Fanny et Durmon* (histoire anglaise), *Don Juan, Médée, Alceste, Aman et Esther, Judith et Holopherne, l'Enfant prodigue*[2]. Les marionnettes redevinrent si bien à la mode, que quelques poëtes distingués se mirent à écrire pour elles. Auguste Mahlmann, auteur de plusieurs ouvrages estimés, publia à Leipzig en 1806, sous le titre de *Mario-nettentheater,* un volume qui contenait quatre petites pièces de ce genre : *le Roi Violon et la princesse Clarinette, l'Enterrement et la résurrection du docteur Pandolfo, la Nouvelle Zurli ou la Prophétie,* et *Arlequin raccommodeur de mariage.*

Dreher et Schütz, après quelques courses, notamment à Breslau, se séparèrent; Schütz s'établit à Potsdam, et revint

[1] Franz Horn, *Ueber Volksschauspiele...* (*Sur le théâtre populaire en général et sur la pièce de Faust en particulier*), extrait de *Die Poesie...* (*La Poésie et l'Éloquence en Allemagne avant Luther*), Berlin, 1823, t. II, p. 256-284, et dans le *Closter*, t. V, p. 672.

[2] Von der Hagen, *Das alte und neue Spiel von doctor Faust* (*l'ancienne et la nouvelle pièce de Faust*), dans la *Germania*, 1841, t. IV, p. 211-224, et *Das Closter*, t. V, p. 730. — Suivant cet habile critique Dreher et Schütz vinrent à Berlin quarante ans avant l'époque où il écrivait; ce qui, en prenant ces mots à la lettre, fixerait à 1801 les représentations de *Faust* données par ces artistes.

en 1807 à Berlin, donner de nouvelles représentations du vieux *Faust* qui furent encore très-suivies. Une des affiches commence ainsi : « 12 novembre 1807. A la demande de beaucoup de personnes, on donnera *le Docteur Faust.* » Il avait rouvert son théâtre à Berlin par une pièce intitulée *Bourgeois et propriétaire à Potsdam,* qui contenait probablement des allusions à son établissement dans ce lieu. Outre le vrai *Faust,* il en jouait encore un autre très-ancien, dont Wagner, le *famulus* attardé de Faust, était le personnage principal. Cette pièce était intitulée : *le Docteur Wagner ou la Descente de Faust en enfer,* et avait porté autrefois pour titre : *Infelix sapientia.* Cette espèce de seconde partie du vieux *Faust* était loin de valoir la première.

Schütz, assez lettré et auteur lui-même, se réservait l'interprétation des premiers rôles, c'est-à-dire ceux de don Juan, de Faust et de Casperle ; il affectionnait surtout ce dernier personnage, où il était fort goûté, et qu'il avait introduit dans une petite comédie de sa composition, *Casperle et sa famille.* Deux opéras-comiques figuraient en outre dans son répertoire, *Adolphe et Clara* et *la Bague enchantée*[1]. Après un assez long intervalle, Schütz revint à Berlin. M. Franz Horn le vit en 1820 faisant représenter avec succès trois pièces par ses acteurs de bois, *Don Juan, Faust,* et un drame féerique, *la Belle-Mère ou l'Esprit de la montagne*[2].

A l'autre extrémité de l'Allemagne, Geisselbrecht, mécanicien de Vienne, exploita, avec non moins d'habileté, la vogue que le *Faust* de Gœthe avait rendue aux Marionnettes. Il représenta à Vienne, à Francfort, et même à Weimar, où résidait Gœthe, un drame de Faust, d'une rédaction

[1] Von der Hagen, ouvrage cité, et *Das Closter*, t. V, p. 730 et 731.

[2] Franz Horn, *Faust, ein Gemälde...*, (*Faust, tableau d'après l'ancien allemand*), extrait de *Freundlicher Schriften...* (*Joyeux écrits pour de joyeux lecteurs*), t. II, p. 51-80, et *Das Closter*, t. V, p. 652 et suiv.

un peu plus moderne que celle de Schütz et Dreher, intitulé, *le Docteur Faust ou le grand nécromancien*, en cinq actes, mêlé de chants. Il avait à Francfort sa résidence principale. Un habitant de cette ville, le docteur Kloss, lui a vu remettre *Faust* à la scène en 1800, et, une autre fois encore en 1817 [1]. On a conservé le souvenir d'une pièce de son répertoire qui obtint un succès de vogue. Elle portait le titre bizarre de *la Princesse à la hure de porc*. Il s'efforçait de surpasser Dreher et Schütz par la perfection mécanique de ses acteurs, auxquels il faisait lever ou baisser les yeux; il était même parvenu à les faire tousser et cracher très-naturellement, exercice que Casperle devait, comme on le pense, répéter le plus souvent possible [2]. M. Von der Hagen, pour se moquer de cette puérile merveille, cite les vers suivants du *Camp de Wallenstein*, où brille un léger reflet de la gaieté de Molière :

Sie bekam euch übel, die Lection.
Wie er ræuspert und wie er spuckt,
Das habt ihr ihm glücklich abgeguckt;
Aber sein Genie, ich meine, sein Geist
Sich nicht auf der Wachtparade weist.

« Cette leçon vous a mal profité; vous pouvez savoir très-bien comment le général tousse et comment il crache; mais son génie, ce n'est pas, je pense, à la parade qu'il se déploie [3]. »

[1] Carl Simrock, *Doctor Johannes Faust, Puppenspiel;* Francf., 1846, notes, p. 107.

[2] Von der Hagen, *Das alte...*, etc. Voy. *Das Closter*, t. V, p. 738.

[3] *Le Camp de Wallenstein;* scène VI.

§ II

ORIGINE DE LA LÉGENDE. — EFFORTS POUR RETROUVER LE TEXTE DE L'ANCIEN DRAME DES MARIONNETTES.

De ce que l'on trouve la légende de Faust très-anciennement établie sur les théâtres de marionnettes, il n'en faut pas conclure, avec quelques critiques, qu'elle y soit née. Il est infiniment plus probable qu'elle a commencé, comme toutes les légendes, dans les veillées de village par des récits et par des complaintes. D'autres ont prétendu que, malgré sa physionomie toute germanique, ce mythe serait venu d'Angleterre en Allemagne, et ils allèguent, à l'appui de cette opinion, une ballade anglaise imprimée en 1588, et d'où Christophe Marlow a emprunté l'idée de sa tragédie de Faust, représentée en 1594 [1]. Cela n'autorise nullement à supposer que cette légende ait une origine anglaise, surtout quand on sait que cette même année 1588, l'histoire merveilleuse de Faust se vendait à Francfort chez J. Spies et circulait dans toute l'Allemagne, et que l'année précédente 1587 avait déjà vu paraître un ouvrage intitulé : *Historia Fausti* (*tractætten von Faust; eine comœdie*), attribué à deux étudiants de Tubingue. On a dit encore que cette *Historia Fausti*, qui a précédé le livre de Widmann et même la légende de Francfort, était une pièce de marionnettes. Je ne sais sur quels fondements peut s'appuyer cette assertion. Il n'est même pas bien

[1] L'histoire merveilleuse de Faust, popularisée par le grand succès de la tragédie de Marlow, a été souvent depuis représentée sur les théâtres de marionnettes de Londres et même de Dublin, comme Swift nous l'apprend dans ses vers contre Timothy. Voy. plus loin, p. 253-254.

certain que cette *comœdia* fût une œuvre dramatique. Le sens qu'avait le mot *comœdia* au moyen âge, et qu'il a conservé longtemps, doit plutôt faire présumer qu'il s'agit d'un simple récit. Dans tous les cas, le fait seul de l'impression éloigne toute idée d'un jeu de marionnettes. En effet, on sait que dans l'origine, les pièces destinées aux bateleurs et surtout aux *puppenspieler,* bien loin d'être imprimées, n'étaient même pas toujours écrites et surtout ne l'étaient jamais en entier. Or on remarque plusieurs scènes, dans la plupart des textes qui nous sont parvenus, laissées en blanc ou dont le motif seul est indiqué. Ces passages appartiennent ordinairement aux rôles bouffons de Hanswurst et de Casperle. Les joueurs remplissaient ces lacunes *à la gusto*, comme il est dit à la marge de plusieurs livrets [1]. Ceux qui possédaient de ces rares copies les gardaient précieusement et les transmettaient à leurs successeurs. C'est à l'aide d'un de ces vieux cahiers que Geisselbrecht représentait son *Faust*. Après sa mort ou sa retraite, arrivée en 1817, son manuscrit devint la propriété du roi de Prusse, et le colonel de Below obtint, en 1832, l'autorisation de le faire imprimer à vingt-quatre exemplaires, qui furent distribués en dons [2].

Avant cette époque, et dès 1808, M. Von der Hagen avait formé, de concert avec quelques amis, le projet de donner

[1] On trouve notamment plusieurs scènes laissés en blanc dans le *Faust* des marionnettes d'Augsbourg; *Das Closter*, t. V, p. 829 et 844.

[2] Von der Hagen, *Das Alte...*, etc. *Das Closter*, t. V, p. 733. – Vers la fin de sa vie, Geisselbrecht paraît avoir éprouvé des scrupules sur quelques passages de la pièce de *Faust,* où la religion et les bonnes mœurs lui semblaient offensées. Cet honnête bateleur avait souligné ces passages dans son manuscrit, pour les passer à la représentation. Une note de sa main nous apprend que par délicatesse de conscience, il se décida à rayer ce drame de son répertoire, quelque temps avant de quitter sa profession.

au public le texte du fameux *Faust* de Schütz. On fit au directeur la demande de son manuscrit ; mais Schütz, ne voulant s'en dessaisir à aucun prix, feignit de croire que le désir qu'on lui témoignait n'était pas sérieux et déguisait une mystification. Bref, il refusa obstinément, quoi qu'on pût faire. Il prétendit même qu'il n'avait jamais aucunes notes sous les yeux, et qu'il jouait partie de mémoire, partie à l'impromptu. Alors on se concerta pour écrire la pièce pendant les représentations ; mais en confrontant les copies on remarqua un grand nombre de variantes qui prouvèrent qu'en effet Schütz, dans beaucoup de passages, se confiait à l'improvisation. Toutefois, M. Von der Hagen rassembla ces matériaux et les combina de manière à en former un tout. Malheureusement, il n'a publié que le premier acte, et s'est borné pour les trois autres à une simple analyse. Ce travail n'a paru qu'en 1841, dans le recueil intitulé *Germania*, puis dans le *Closter*.

En 1846, M. Charles Simrock, honorablement connu par ses poésies et par son livre sur les légendes du Rhin, profitant de la publication de M. Von der Hagen, de quelques études analogues de MM. Franz Horn et Émile Sommer, et s'aidant de ses propres et récents souvenirs, fit paraître à Francfort le texte complet de l'œuvre populaire, sous le titre de « *Doctor Johannes Faust*, pièce de marionnettes en quatre actes. » M. Simrock avoue de bonne foi que sa rédaction est tirée de plusieurs sources, que le dialogue, auquel il n'a pourtant rien ajouté d'essentiel, lui appartient en partie, et qu'il est seul responsable des vers[1]. Dans cette version, la scène est placée à Mayence et non à Wittenberg, séjour de Faust dans tous les livrets forains, d'où quelques critiques ont été induits à avancer que cette

[1] Carl Simrock, *Doctor Johannes Faust, Puppenspiel in vier Aufzügen;* préface.

substitution de lieu avait été généralement admise par les joueurs de marionnettes, qui avaient confondu le Faust de la légende avec le célèbre imprimeur associé de Guttenberg. Tout au contraire, ce changement de lieu ne se trouve que dans le texte de M. Simrock ; dans tous les autres, la scène est ailleurs ; dans la pièce de Geisselbrecht elle est à Wittenberg, ainsi que dans la presque totalité des rédactions dont nous allons parler.

On ne possédait que les deux textes peu satisfaisants de MM. Simrock et Von der Hagen, lorsqu'en 1847 M. Scheible, à force de recherches et de dépenses, parvint enfin à retrouver et publia dans le *Closter* cinq anciennes versions des *Faust-marionnette*, à savoir : 1° *le Docteur Jean Faust*, en deux parties de sept actes chacune, appartenant au théâtre des marionnettes d'Ulm (la scène est à Wittenberg) ; 2° *Jean Faust,* tragédie en trois parties et en neuf actes, tiré du répertoire des marionnettes d'Augsbourg, rédaction très-ample et une des plus anciennes, dont la scène est également à Wittenberg ; 3° *Jean Faust ou le Docteur mystifié*, comédie mêlée d'ariettes, plus récente, et appartenant de même au theâtre d'Augsbourg ; 4° *le Docteur Faust, célèbre dans le monde entier*, pièce en cinq actes du théâtre des marionnettes de Strasbourg, entremêlée d'un assez bon nombre de phrases françaises ; 5° *Faust, histoire du temps passé*, arrangé pour les marionnettes de Cologne par M. Chr. Winters [1]. M. Scheible a publié ces cinq pièces comme elles lui sont parvenues, avec leurs lacunes, leurs altérations, leurs incorrections grossières, surtout dans les passages latins, curieux vestiges de la pédantesque ignorance des bateleurs du XVIe siècle, que plusieurs dynasties succes-

[1] Toutes ces pièces, avec les éclaircissements de M. Sheible, sont réunies dans le *Closter,* t. V, p. 747-922, avec les deux textes de Geisselbrecht et de Schütz.

sives de *puppenspieler* semblent avoir tenu à honneur de conserver. A la vue de tant de labeurs, on est forcé de reconnaître qu'aucune nation n'a fait autant d'efforts que l'Allemagne pour reconstituer l'histoire de son ancien théâtre populaire.

Ce n'est pas tout : il a paru encore, en 1850, à Leipzig, un nouveau texte de Faust [1], qui affecte de plus hautes prétentions. Le titre déclare que « dans cette nouvelle édition le vieux et véritable *Faust* des marionnettes est publié pour la première fois sous sa forme originale. » L'éditeur ne s'est pas nommé, mais sa préface et ses notes sont d'un homme de savoir. Son texte, s'il faut l'en croire sur parole, serait d'un siècle au moins antérieur à celui des éditions précédentes; il est vrai que, par un étrange oubli, il ne parle pas du recueil si important publié par M. Scheible. Notre anonyme doit sa rédaction ou plutôt il l'a enlevée (Bacchus aidant) à un joueur qu'il nomme Bonneschky, lequel, à une époque très-vaguement indiquée, donnait des représentations à Leipzig. Je dirai franchement que, malgré ces assurances accumulées dans la préface, le texte de 1850 est celui de tous dont l'authenticité m'est le moins prouvée. Je crois y voir plutôt un résumé fait avec adresse de tous les matériaux recueillis jusque-là, que la transcription pure et simple d'un manuscrit réel. Je ne fais ici qu'émettre un doute; je pourrais au besoin, l'appuyer de plusieurs indices. Les curieux remarqueront en tête de la pièce, deux gravures représentant Faust et Casperle, tels qu'ils figurent d'ordinaire dans les jeux de marionnettes.

Grâce à tant de précieux documents, la critique peut aujourd'hui se faire une idée assez juste de ce qu'ont été les représentations de *Faust* sur les tréteaux de l'Allemagne. Il est intéressant de confronter les anciennes versions avec

[1] *Das Puppenspiel von Faust:* Leipzig, 1850.

la légende, et de comparer ensuite celles-ci avec le *Faust* des grands théâtres. Je ne me propose pas de traiter complétement tous ces points; mais je ne crois pas pouvoir mieux terminer mon travail qu'en me posant ces deux questions: 1° Lessing, qui a laissé parmi ses ouvrages inachevés deux plans d'une tragédie de *Faust*, a-t-il fait quelques emprunts notables aux théâtres forains?—Et, 2° (si ce n'est pas commettre une trop impardonnable irrévérence), l'immortelle épopée dramatique de notre siècle, le *Faust* de Gœthe, doit-il quelque chose aux marionnettes? Examinons.

§ III

EMPRUNTS FAITS PAR LESSING AUX THÉATRES FORAINS

Lessing avait avant Gœthe conçu la pensée de tirer de la légende de Faust, ainsi que des pièces jouées sur ce sujet dans les foires, un grand drame surnaturel et philosophique. Non-seulement il avait vu souvent représenter cette *diablerie* par les marionnettes, mais il avait en sa possession la copie d'une de ces vieilles pièces. Lié d'une étroite amitié avec madame de Neuberin, qui avait dirigé longtemps un théâtre secondaire, et qui possédait une collection précieuse de livres et de manuscrits relatifs à sa profession, il hérita de la bibliothèque de cette dame, dans laquelle se trouvait une ancienne version de *Faust* à l'usage des joueurs de marionnettes ambulants[1]. On a avancé que Lessing avait composé deux *Faust*. Il est plus probable qu'il a seulement esquissé deux plans, sans en achever aucun. Ayant emporté dans un voyage en Italie tout ce qu'il avait écrit sur ce sujet, dont

[1] Fried. Nicolai, *Reise*, t. IV, p. 566.

il était vivement préoccupé, il eut le malheur de perdre la valise qui contenait ces brouillons[1]. Il ne subsiste plus que deux fragments de tout ce travail ; le premier est une scène complète qu'il a publiée dans une de ses *Lettres sur la littérature contemporaine*[2] ; le second est un morceau assez étendu trouvé après sa mort, et contenant l'ébauche des cinq premières scènes d'un autre *Faust*[3]. En outre, un de ses amis, M. J. J. Engel, qui avait reçu pendant plusieurs années ses confidences poétiques, a fait connaître au public ce qu'il avait retenu du plan de cette seconde pièce. En rapprochant les souvenirs de M. Engel des indications contenues dans le fragment posthume, on peut entrevoir, non pas tous les incidents du drame, mais au moins le cadre et l'idée principale.

La première scène a lieu dans une église gothique. Il est minuit ; Belzébut et sa cour tiennent conseil ; ils sont assis sur les autels, mais invisibles. Le spectateur devait seulement entendre résonner sous les voûtes leurs voix rudes et discordantes. Le résultat de cette délibération est qu'il faut s'efforcer de faire tomber dans l'enfer le fameux docteur Faust. Pâle et exténué, il est, en ce moment même, courbé devant sa lampe nocturne, agitant les problèmes les plus ardus de la philosophie scolastique. Trop d'amour pour la science peut conduire à bien des fautes. Un démon dresse, sur cet espoir, un redoutable plan d'attaque. Il ne demande que vingt-quatre heures pour l'accomplir ; mais l'ange de la Providence, qui planait invisible, lui aussi, comme les esprits malfaisants, au-dessus de l'assemblée, s'écrie : « Non, maudit, tu ne vaincras pas ! » Ce bon ange devance l'en-

[1] Voy. une lettre de M. Blankenburg, relative à cet accident ; *Literatur und Vœlkerkunde*, juillet 1784, t. V.

[2] Lettre 17e.

[3] Ces morceaux ont été rassemblés dans les œuvres complètes de Lessing ; *Theatralischer Nachlass*, § 6, t. XXII, p. 213.

voyé de l'enfer, plonge Faust dans un profond sommeil et lui substitue un fantôme que le maudit peu avisé a la sottise de prendre pour l'objet de ses attaques. C'est bien le cas de dire, avec Ben Jonson : *The devil is an ass*. Quant aux ruses que le poëte prêtait à l'Esprit malfaisant pour séduire le docteur, on les ignore. On voit seulement que Faust, torturé en rêve par la vaine lutte du démon contre son image, se réveille pour être témoin de la honte et de la fuite de l'agent infernal. Il remercie avec effusion la Providence de l'avis salutaire qu'elle lui a donné dans ce péril.

Tel était le canevas de cette pièce, ingénieux peut-être, mais beaucoup trop éloigné de l'émouvante gravité de la tradition populaire. Le rêve qui rend Faust simple spectateur de sa propre tentation est une fiction froide et banale, qui détruit tout le tragique intérêt et toute la portée chrétienne de la légende, pour ne lui laisser que les frivoles agréments d'un puéril conte de fée.

Le fragment publié du vivant de Lessing est d'un tout autre caractère et ne paraît pas avoir pu appartenir à la pièce dont nous venons de faire connaître la marche. Il ne contient que la scène de l'évocation des Génies. La première fois que je lus ce morceau, je fus frappé des éclairs de poésie qu'il renferme. Ma surprise fut extrême en trouvant depuis, dans les vieilles pièces de marionnettes, presque toutes les beautés dont j'avais fait honneur à Lessing. Que l'on n'oublie donc pas, en lisant les pages suivantes que les traits les plus frappants et les plus poétiques appartiennent aux *puppenspieler*.

§ IV

GEISTER-SCÈNE. — FAUST ET LES ESPRITS DE L'ABIME.

Faust, qui a signé un pacte avec Satan, veut avoir en retour pour serviteur le plus actif et le plus alerte des suppôts de l'enfer. Il prononce la formule d'évocation. Les démons l'entendent et obéissent à son appel. Au lieu d'un, il en vient sept[1].

FAUST.

Êtes-vous les Esprits les plus agiles de l'enfer ?

TOUS LES ESPRITS.

Oui.

FAUST.

L'êtes-vous tous également ?

TOUS.

Non.

FAUST.

Qui de vous l'est davantage ?

TOUS.

Moi.

FAUST.

O prodige ! sur sept diables, il n'y a que six menteurs ! — Mais je veux faire de plus près connaissance avec vous.

LE PREMIER ESPRIT.

Cela ne peut manquer de t'arriver un jour.

[1] Dans les pièces de marionnettes, le nombre des démons varie. Quelques-unes n'en ont que trois, d'autres en ont huit.

FAUST.

Et mais! Comment l'entends-tu? Les démons prêchent-ils aussi la pénitence?

L'ESPRIT.

Oui, aux pécheurs désespérés. — Mais ne nous arrête pas plus longtemps.

FAUST.

Quel est ton nom? Quelle est ta promptitude?

L'ESPRIT.

Il me faudrait moins de temps pour t'en donner la mesure que pour te répondre.

FAUST.

Eh bien! regarde. Que fais-je?

L'ESPRIT.

Tu passes ton doigt à travers la flamme de la bougie.

FAUST.

Et je ne me brûle pas. Va passer sept fois de même dans les flammes de l'enfer sans te brûler... Eh bien! tu demeures!... je m'aperçois qu'il y a aussi des fanfarons parmi vous. Il n'y a donc si petits péchés dont vous veuillez vous faire faute. — Et toi, comment t'appelles-tu?

LE SECOND ESPRIT.

Chill, ce qui, dans votre langue humaine, prolixe et traînante, signifie *les flèches de la contagion.*

FAUST.

Quelle est ta vitesse?

L'ESPRIT.

Penses-tu que j'aie reçu mon nom sans motif? J'ai la rapidité des traits de la peste.

FAUST.

Sois donc le valet d'un médecin. Tu es beaucoup trop lent pour moi. — Et toi, quel est ton nom?

LE TROISIÈME ESPRIT.

Dilla, parce que les ailes du vent me portent.

FAUST.

Et toi ?

LE QUATRIÈME ESPRIT.

On me nomme Jutta. Je vole sur les rayons de la lumière.

FAUST.

Vous tous, dont la promptitude peut être exprimée par des nombres finis, vous êtes de bien pauvres diables.

LE CINQUIÈME ESPRIT.

Ils ne sont pas dignes de ta colère ; ils ne reçoivent les ordres de Satan que pour le monde physique. Nous autres, nous sommes ses messagers pour le monde immatériel, et tu nous trouveras beaucoup plus agiles.

FAUST.

Et quelle est ta vitesse, à toi ?

L'ESPRIT.

Celle de la pensée de l'homme [1].

FAUST.

C'est quelque chose !... Mais les pensées de l'homme ne sont pas également promptes dans tous les temps. Elles ne le sont guère quand la vérité et la vertu les appellent ; combien elles sont lentes alors ! Tu es prompt, il est vrai, quand tu le veux ; mais qui me garantit que tu le voudras toujours ?

[1] Cette réponse se trouve, mot pour mot, dans presque toutes les rédactions du *Faust* des *puppenspieler*, notamment dans celles de Schütz, de Geisselbrecht et de Bonneschky. — M. Philippe de Leitner, citant ce passage, ajoute : « C'est là une belle pensée pour un théâtre de marionnettes. » Oui, certes, et pour tout autre. Voy. *Ueber den Faust... (Sur le Faust des Marlow et le Faust des théâtres de marionnettes); Jahrbücher... (Annales dramatiques*, Leipzig, 1837, p. 145-152) ; — *Das Closter*, t. V, p. 706.

Non ; je ne saurais mettre plus de confiance en toi que je ne m'en accorde à moi-même, hélas ! — Et toi, quelle est ta promptitude ?

LE SIXIÈME ESPRIT.

Celle de la colère du vengeur [1].

FAUST.

De quel vengeur ?

L'ESPRIT.

Du puissant, du terrible, de celui qui s'est réservé la vengeance, parce qu'elle est son plaisir.

FAUST.

Tu blasphèmes, malheureux ! — Prompt, dis-tu, comme la vengeance de... j'ai failli le nommer... Que son nom ne soit pas prononcé entre nous ! Oui, sa vengeance est prompte, sans doute ; cependant, je suis vivant, et je pèche encore.

L'ESPRIT.

Te laisser pécher, n'est-ce pas le commencement de sa vengeance ?

FAUST.

Et c'est un démon qui me l'apprend !... Aujourd'hui !... Pour la première fois !... Oh ! non ; sa vengeance n'est pas rapide, et, si tu ne l'es pas plus qu'elle, hors d'ici ! — Et toi, enfin, quelle est ta vitesse ?

LE SEPTIÈME ESPRIT.

Tu seras l'homme du monde le plus difficile à contenter, si la mienne ne te satisfait pas.

[1] Je ne trouve cette réponse que dans le *Faust* des marionnettes de Strasbourg.

FAUST.

Réponds ; quelle est-elle ?

L'ESPRIT.

Elle est aussi rapide que le passage du bien au mal.

FAUST.

Ah ! tu es le démon qu'il me faut[1] ! Aussi rapide que le passage du bien au mal ! Rien, non rien ne l'est autant !... Retirez-vous, colimaçons de l'enfer ! — Rapide comme le passage du bien au mal ! Oh ! oui, je sais combien ce trajet est court. Je n'en ai que trop souvent fait l'épreuve, hélas !

§ V

CE QUE GŒTHE DOIT AUX MARIONNETTES

On ne peut douter que Gœthe ne doive, comme Lessing, l'idée de *Faust* aux marionnettes. Plus encore que son prédécesseur, il s'est écarté de la pensée si naïvement chrétienne de la légende ; mais avec quelle intelligente fidélité, quelle harmonieuse exactitude de couleur, de forme et de proportions, n'a-t-il pas su mettre en relief toute la partie extérieure et plastique de son sujet ! Les fragments de Lessing ne donnent aucune idée de cette puissance de modelé, qui communique le mouvement et la vie à tout ce qu'elle touche. Aussi les deux écrivains ont-ils suivi des procédés de composition tout opposés. Lessing, en critique expert, détache avec soin tous les traits vifs, tous les mots frappants

[1] Textuel dans la pièce de Strasbourg. Méphistophélès, dans celle d'Augsbourg, répond à Faust : « Aussi prompt que le premier pas du vice au second. » — Dans plusieurs *puppenspielen*, il y a des réponses bouffonnes. « Je suis, dit un démon dans le texte de Strasbourg, aussi agile que la langue d'une femme qui ne se repose jamais. »

qu'il rencontre dans les livrets populaires, et il les fixe sur sa toile. Gœthe, chez qui la poésie imagée coule à pleins bords, dédaigne cette industrie subalterne ; il n'emprunte pas une phrase isolée, pas un mot à effet, soit à la légende, soit aux pièces de marionnettes. De simples germes, des motifs en apparence insignifiants et sans valeur, c'est là ce dont il devine instinctivement la portée, ce qu'il développe et ce qu'il féconde. Son travail, comme celui de la nature, est tout intérieur et organique. Il est de ceux qui, à la vue du gland, devinent le chêne. Nous allons choisir dans le *Faust* de Gœthe quatre ou cinq scènes, principalement celles où brille sa plus poétique et sa plus incontestable originalité, et nous serons surpris de trouver dans nos petites pièces les racines et, si je puis ainsi parler, les molécules dont ces vigoureuses productions se sont formées dans le creuset fécond de son cerveau.

Le prologue dans le ciel. — Gœthe, en faisant précéder sa tragédie de *Faust* d'un prologue surnaturel, a obéi à une délicate convenance du sujet, que la plupart des joueurs de marionnettes avaient, de leur côté, pressentie. Seulement, à la différence du *Prologue dans le ciel*, l'avant-jeu des *puppenspielen* se passe ordinairement en enfer, devant le trône de Satan ou de Pluton [1].

Le monologue. — L'idée d'ouvrir par un monologue ce drame où les angoisses de la pensée solitaire tiennent une si grande place, remonte aux plus anciennes pièces de marionnettes. Sans doute, le monologue de Gœthe est d'une profondeur de pensées et d'une richesse d'aperçus incomparables. Cependant, il est de bonne justice de faire remarquer

[1] Voyez le *Faust* des marionnettes d'Ulm. — Dans le grand *Faust* des marionnettes d'Augsbourg, pendant tout le premier acte, l'action se passe en enfer.

que dans les théâtres forains Faust se montre aussi, au lever du rideau, seul, dans le silence de son cabinet d'étude, entouré de livres, de compas, de sphères et d'instruments cabalistiques, sondant le redoutable problème de la certitude, et flottant entre la théologie, qui est la science divine, la philosophie, qui est la science humaine, et la magie, qui est la science infernale.

Scène de l'écolier. — Cette consultation métaphysique si justement admirée, où Méphistophélès, sous la robe de Faust, mystifie et persifle si diaboliquement son candide interlocuteur, existe au moins en germe, si je ne me trompe, dans la pièce des marionnettes d'Augsbourg. Entre autres conditions que Méphistophélès a insérées dans le pacte qu'il engage Faust à signer, il y a celle de ne pas remonter dans sa chaire de théologie. « Mais, s'écrie Faust, que dira-t-on de moi dans le public ? — Oh ! que cela ne t'inquiète pas, répond Méphistophélès ; je prendrai ta place, et, crois-moi, j'augmenterai beaucoup la gloire que tu t'es acquise dans la discussion des textes bibliques [1]. »

Scène de la taverne. — Vous n'avez sans doute pas oublié la taverne d'Auerbach à Leipzig, où Méphistophélès conduit Faust, et où il joue plus d'un tour de son métier. On rencontre aussi dans le *Faust* de Cologne une scène de cabaret, qui semble avoir pu faire naître dans l'esprit de Gœthe la première idée de celle qu'il a depuis si bien réalisée dans son chef-d'œuvre. Que l'on en juge. Des étudiants sont attablés auprès de Faust et de son compagnon. Ils content des histoires plus prodigieuses les unes que les autres. Le docteur lui-même, dont la réputation de magicien commençait à se répandre, est mis par eux sur le tapis.

[1] Voy. le *Faust* d'Augsbourg; 1re part., act. III, sc. II, *das Closter*, t. V, p. 828.

« Quel homme ! dit un étudiant. Il passait dernièrement près d'un marché ; un charretier s'avisa de lui barrer le chemin. Vous croyez peut-être qu'il se borna à lui donner un soufflet ? Pas du tout. Que fit-il donc ? Il avala le paysan, les chevaux, la charrette et le foin[1]. » Chacun de se récrier, et l'impudent conteur d'ajouter : « Que le diable m'emporte, si je mens ! » Puis, sans défiance, il trinque avec Méphistophélès, qui lui tend son verre, en faisant remarquer que ce vin *a du feu*. L'étudiant prend le verre et le porte à ses lèvres ; aussitôt une flamme sort du vase avec fracas. Le jeune homme tombe foudroyé ; ses compagnons s'enfuient loin du cadavre : « Ce chien de menteur ! dit froidement Méphistophélès, il n'a que ce qu'il a mérité[2]. »

Scène du sabbat. — L'idée de la réunion au Blocksberg et de la chevauchée du sabbat se trouve dans plusieurs pièces de marionnettes. Méphistophélès, dans celle de Strasbourg, promet à Hanswurst une monture avec laquelle il galopera dans les airs ; mais, au lieu d'un cheval ailé que le sot attendait, il lui envoie un bouc, avec une lumière sous la queue[3]. Dans une autre pièce, Hanswurst, pour aller rejoindre Faust dans les états du comte de Parme, monte sur la nuque du diable, qui se présente à lui comme étant la sœur de Méphistophélès, son seigneur et maître[4]. Cette idée d'un Méphistophélès femelle est originale et mérite d'être remarquée.

Faust a la cour de l'empereur. — Les états de Parme,

1 Luther raconte très-sérieusement une facétie toute semblable, attribuée à un magicien du temps nommé Wildefer. Voy. *Propos de table*, traduits par M. Gustave Brunet, p. 33.

2 *Théâtre des marionnettes de Cologne*, act. II ; *das Closter*, t. V, p. 810.

3 Voir le Faust *des marionnettes de Strasbourg*, act. IV, sc. 6. *Das Closter, ibid.*, p. 876.

4 *Pièce du théâtre d'Augsbourg*, 1re partie, act. I, sc. 3 ; *das Closter, ibid.*, p. 832.

trop exigus pour les développements que Gœthe voulait donner à sa pensée, deviennent, dans la seconde partie de *Faust*, la cour du Saint-Empire. Oreste, le conseiller du comte de Parme, ne laisse pas que de ressembler quelque peu au maréchal et au chambellan de l'Empereur[1]. Faust, sur le théâtre des marionnettes, comme dans la pièce de Gœthe, fournit aux deux souverains, mieux intentionnés qu'inventifs, toutes sortes de panacées pour la santé du royaume et la prospérité de l'Empire. Dans les deux cours, Faust, à la demande de ses hôtes, évoque, à l'aide de la nécromancie, un grand nombre de fantômes, rois, généraux, femmes renommées pour leur beauté, et la plus belle d'entre les belles, Hélène, la Troyenne, dont il permet la vue à la compagnie, mais dont il se réserve la possession. C'est, en effet, par la sensualité que, dans toutes les pièces de marionnettes, Faust se damne. Une des maximes de Méphistophélès est que : *Quod diabolus non postest, mulier evincit*[2].

Marguerite. — La tendre et simple Marguerite appartient tout entière à Gœthe, et le germe de cette gracieuse apparition n'existe même dans aucune pièce de marionnettes. C'est à peine si dans une seule, celle de Cologne, dont plusieurs parties sont d'une date assez récente, la jeune Bærbel, maîtresse du valet de Faust, présente quelques lointaines ressemblances avec la touchante création de Gœthe. Bærbel, comme Marguerite, ressent pour Méphistophélès une répulsion insurmontable. — « Quels sont ces deux vilains hommes noirs? dit-elle. A leur vue j'ai failli mourir de terreur. Ces hommes ne doivent pas reparaître devant mes yeux... »

Je m'arrête ; ces courts rapprochements démontrent suffisamment à quel point le génie de Gœthe possédait la faculté

[1] *Das Puppenspiel von doctor Faust*, Leipzig, 1850.

[2] *Das Closter*, t. V, p. 844. Le texte porte : *Quid diabolus non potest, mulier evidi*. Cela peut suffire comme échantillon du latin de toutes ces pièces.

de féconder, en se les assimilant, les pensées, les incidents, les images qui entraient dans le cercle de son activité intellectuelle et de ses conceptions poétiques.

Pourquoi faut-il que ce grand génie n'ait pas appliqué à la partie intérieure, à la fibre spirituelle, à l'âme, en quelque sorte, si naïvement chrétienne de la légende populaire, la puissance de développement sympathique qu'il a su appliquer avec tant d'éclat à la forme extérieure ? Comment n'a-t-il tiré aucun parti de ces deux anges, bons et mauvais conseillers, qui, dans toutes les pièces de marionnettes, se tiennent aux côtés de Faust, soit sous leur forme naturelle, soit sous la figure symbolique de la colombe et du corbeau[1] ? Comment surtout n'a-t-il pas conservé ces *voix* formidables, qui, à chaque pas qui rapproche le docteur de l'abîme, lui apportent un salutaire et terrible avertissement : « *Fauste, Fauste! præpara te ad mortem!* — *Fauste! accusatus es!* Et enfin : *Fauste, Fauste! in æternum damnatus es!* » — Encore si ce puissant esprit s'était tenu fermement dans une opinion unique, et grande au moins par cette unité ! Mais non ; il flotte entre des systèmes qui ne sont même pas à lui ; matérialiste dans son *premier Faust*, comme le XVIIIe siècle, il semble chercher dans le *second* à revêtir de formes poétiques les creuses formules du panthéisme hégélien. Sans doute, il a usé magnifiquement de ses droits souverains de poëte et de penseur, en imprimant à son œuvre le cachet de sa personnalité et celui de son temps, et il l'a fait avec une puissance et une grandeur infinies. Toutefois, il reste encore après lui un *Faust* possible à créer, un *Faust* chrétien, où l'artiste ferait énergiquement valoir les belles parties de la légende et des *Puppenspielen* que Gœthe a volontairement sacrifiées...

[1] Marlow, plus rapproché de la tradition, n'a pas manqué dans son drame de placer Faust entre ces deux anges.

ÉPILOGUE

Au moment où j'exprimais ces pensées, le plus spirituel critique et le plus grand poëte de l'Allemagne moderne, Henri Heine, dont l'esprit brillait si vivant dans un corps si épuisé, confirmait ma croyance en la possibilité d'un *nouveau Faust*, par une intéressante communication adressée à la *Revue des deux Mondes* le 15 février 1851. Non-seulement il nous faisait connaître la marche et les principaux détails d'un ballet de *Faust,* œuvre gracieuse composée pour l'Opéra de Londres, à la demande de M. Lumley, et dont il reportait l'idée première (la tentation de Faust par une femme), aux souvenirs des *puppenspielen* ; mais il montrait avec une sagacité incomparable, tout ce qu'il restait encore à puiser de séve et de beautés poétiques dans ce vieux mythe, pourvu toutefois qu'on ne dédaignât pas de recourir aux sources vraiment originales et populaires [1]. Je suis heureux de pouvoir, en terminant, prendre acte de cette opinion, si bien exprimée par une plume aussi fine et aussi compétente.

Et à présent, amis lecteurs, que ma tâche est achevée, à présent que vous avez vu passer et repasser sous vos yeux tous nos petits personnages, à présent que vous savez toute leur histoire et tous les efforts dont ils sont capables pour vous plaire, permettez que le directeur vous fasse les trois saluts d'usage, et sollicite, en leur nom, votre indulgence. — Oui, mesdames ! vous qu'entoure une blonde et riante

[1] *Mephistophela, ober der Doktor Faust ; ein Tanzpoem ;* Hamb., 1851.

guirlande de joyeux enfants, jetez, oh! jetez vos bouquets à la gentille Fantasia, la jolie fée; l'espiègle Muse des marionnettes! — Et vous, messieurs, imitez vos mères et vos sœurs, battez des mains! Redevenez pour un moment gais lycéens des jours de sortie! Reconnaissez Colombine, donnez un sourire à Pierrot! — Ne voyez-vous pas quel brillant cortége de beaux génies se presse autour de ma favorite! Ne remarquez-vous pas dans ce groupe (c'est celui des célébrités modernes qu'elle a diverties et délassées), Jérôme Cardan, Leone Allacci, Bayle, Charles Perrault, la duchesse du Maine, Madame de Graffigny, Euler, Henri Delatouche, Charles Nodier, Hazlitt, Henri Heine? — Ne voilà-t-il pas dans cet autre groupe (celui des écrivains éminents qui ont taillé leur plume exprès pour elle ou qui lui ont prêté leur voix), Malézieu, Lesage, Piron, Favart, Fielding, Voltaire, Rousseau[1], Curran, Gœthe, Béranger, et, leur égal dans un autre art, Haydn? — Mais vous m'arrêtez, vous m'accusez d'oublier les contemporains.... nullement... J'allais nommer Georges Sand. Je serais bien ingrat ou bien aveugle, en effet, si, au premier rang des hommages dont il est permis à mes clientes de s'enorgueillir, je ne plaçais tant de charmantes fantaisies composées par ce puissant enchanteur qui taille, non dans le bois, mais dans le bronze florentin le plus pur, ses impérissables créations. Non, jamais plume, lyre ou pinceau n'élèvera en ton honneur, ô ma muse! un monument comparable à l'HOMME DE NEIGE, cette brillante et admirable *Saga,* éclairée par notre plus habile coloriste des prestigieux mirages du ciel boréal. Sous le charme de cette inspiration puissante, réveille-toi, brave

[1] Si l'on désire quelques détails sur le goût éphémère dont Jean-Jacques adolescent s'éprit pour les marionnettes, et que partagea son inséparable ami d'alors, son grand cousin Bernard, il faut lire une charmante demi-page des *Confessions*, 1re partie, livre 1er.

Punch! ressaisis ta batte, Arlequin! Et toi, mon valeureux Polichinelle, reprends ta marotte et ta *pratique!* N'aurait-il donc plus rien à nous apprendre, ce petit Ésope en bel humeur, lui qui par son babil, et même par son silence, apprenait tant de choses à Français de Nantes? Surtout qu'on ne vienne pas nous dire sottement à l'oreille qu'il n'est plus de ce monde! Comme Homère sur le Pinde, il sommeille peut-être; mais le gaillard est bien en vie.—Vous en doutez? Vous ne savez donc pas ce que c'est que Polichinelle? — c'est le bon sens populaire, la saillie incarnée, le rire incompressible! Oui, Polichinelle rira, chantera, sifflera, tant qu'il y aura de par le monde des vices, de la folie, des ridicules à signaler et à bafouer. Vous le voyez bien, Polichinelle n'est pas près de mourir; — Polichinelle est immortel!

POST-SCRIPTUM

Les personnes qui ont bien voulu nous lire ont dû remarquer notre détermination bien arrêtée de ne pas franchir les frontières de l'Europe. A peine, en effet, avons-nous dit quelques mots en passant des marionnettes orientales. Il ne faut pourtant pas conclure de ce silence que le génie, le climat et la civilisation de l'Orient répugnent à ce genre de spectacle en plein air, auquel l'imagination prend une part si considérable. Loin de là : l'Orient, cette odalisque indolente dont la couche est ouverte aux souffles de tous les rêves, l'Orient, cette fantasque marraine des fées, qui a créé tant d'allégories, tant de fictions, tant de symboles, a dû se prêter plus aisément qu'aucune autre con-

trée du monde à ce divertissement, qui fait circuler partout sans fatigue la gaieté, l'intérêt et le merveilleux. Ce dont il faudrait s'étonner, ce serait de ne point rencontrer ce hochet séculaire au fond de l'antique berceau du genre humain. Mais il n'en est pas ainsi. Les idoles mobiles de l'Inde rappellent les grands mannequins de nos anciennes processions religieuses et municipales. De plus, tous les récits des voyageurs abondent en documents sur les marionnettes chinoises, javanaises, siamoises, tartares, persanes, turques. Aussi ai-je été vivement tenté de compléter mon travail en coordonnant ces témoignages, dont l'ensemble présenterait, à n'en pas douter, les résultats les plus curieux ; mais j'ai senti bientôt que je ne possédais pas, pour bien remplir cette tâche, une suffisante connaissance des institutions, des origines et des mythologies orientales. Je n'ai pas osé suivre les destinées de ce petit spectacle (qui est presque tout le théâtre de l'Orient) à travers les méandres de tant de races, de tant de religions, de tant de langues, et j'ai cru plus sage de laisser prendre la plume à des mains mieux préparées. Puisse donc un des habiles successeurs de Galand et d'Abel Rémusat répondre à mon appel et ne pas dédaigner d'ajouter cet intéressant chapitre à l'histoire des mœurs et des littératures asiatiques ! Pour moi, je ne me risquerais à essayer d'interpréter tant de mythes étranges, qu'autant qu'il ne se présenterait aucun orientaliste disposé à approfondir le sens et l'origine de toutes ces créations problématiques, à commencer par l'incomparable Karagousse (le Polichinelle oriental), dont les voyageurs ne nous ont guère montré jusqu'ici que la monstrueuse silhouette.

FIN

TABLE DES MATIERES

369

COLLECTION MICHEL LÉVY
— 1 franc 25 cent. le Volume —
PAR LA POSTE, 1 FR. 50 CENT.

CHARLES MAGNIN
MEMBRE DE L'INSTITUT

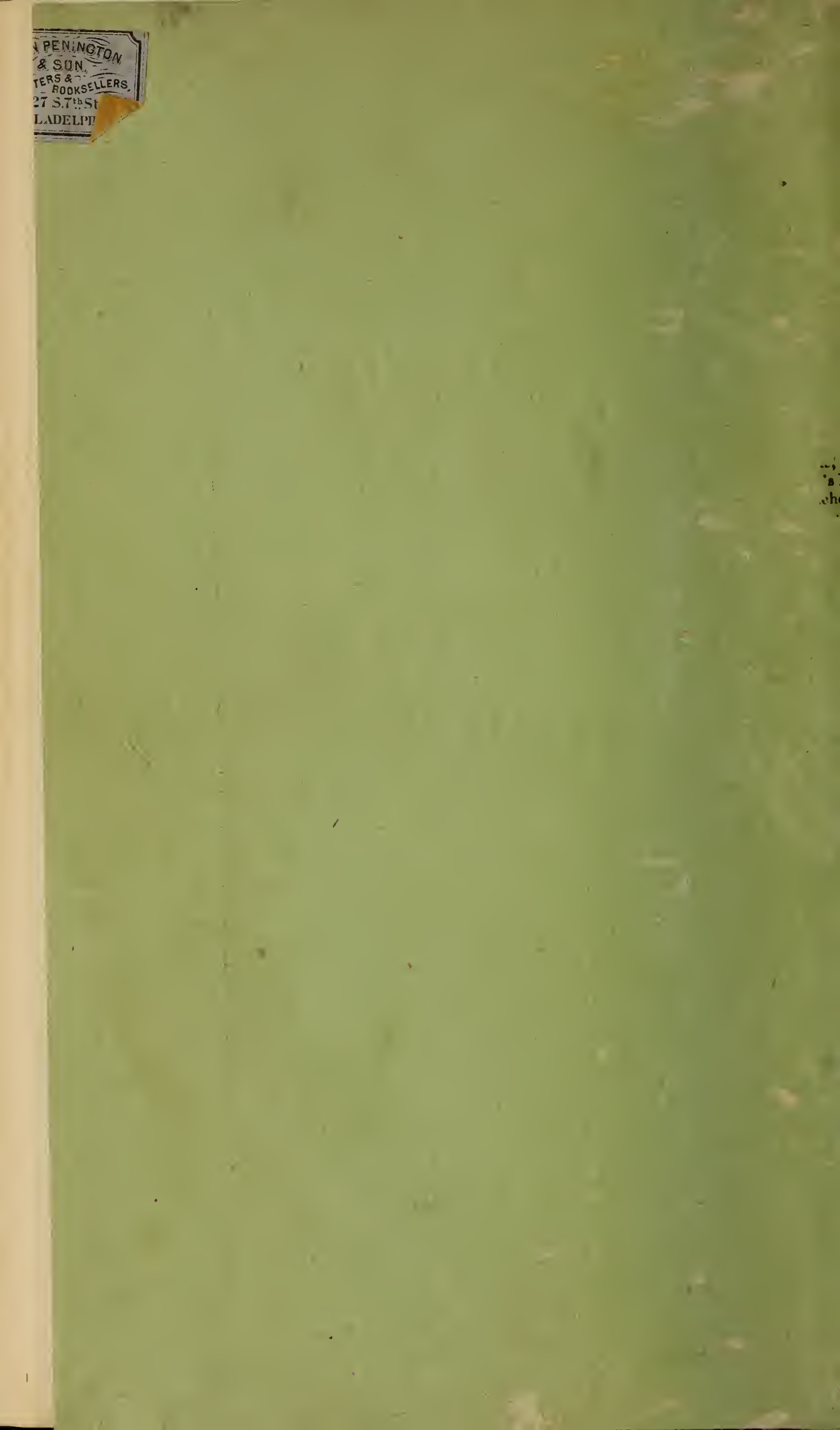
HISTOIRE DES MARIONNETTES EN EUROPE

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'A NOS JOURS

DEUXIÈME ÉDITION
REVUE ET CORRIGÉE



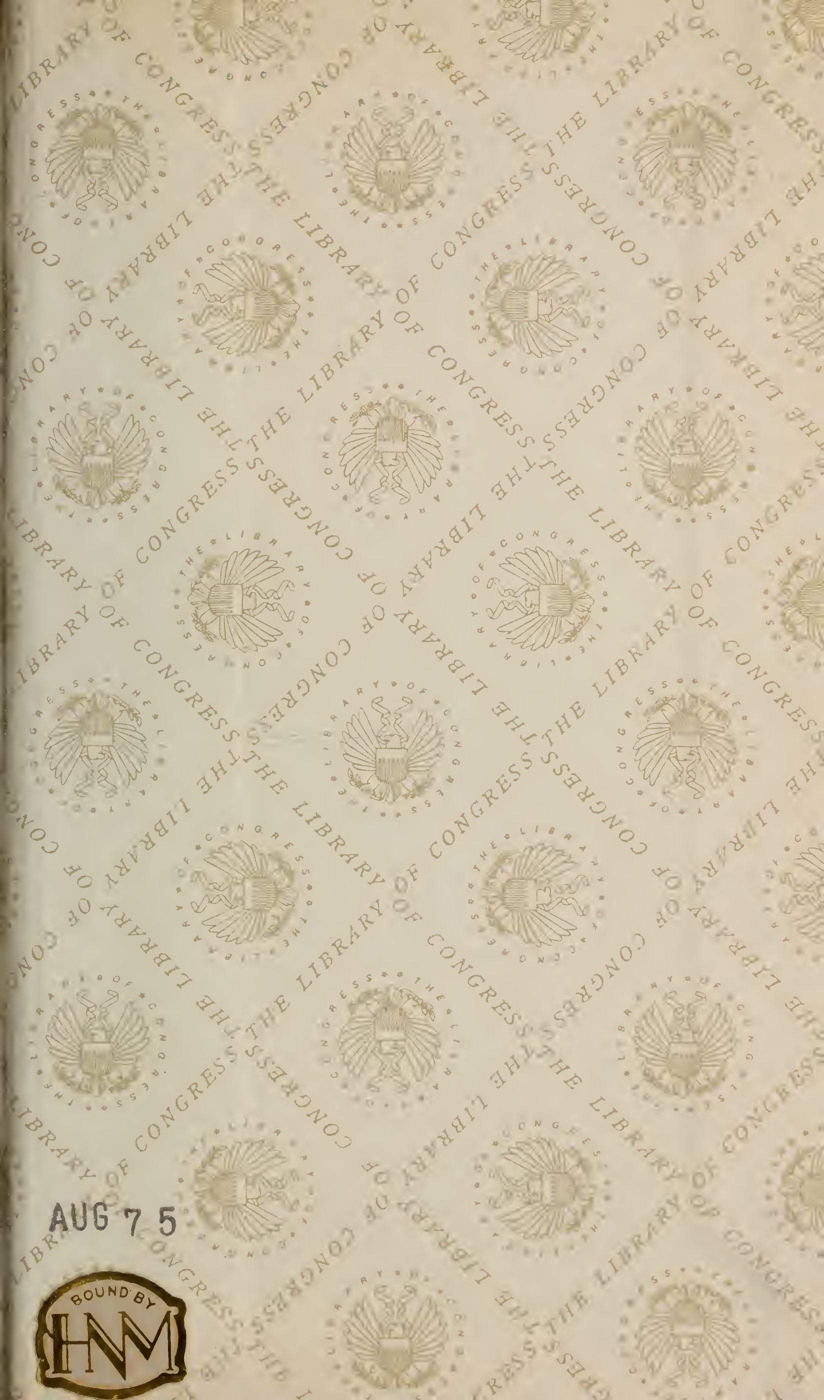
PARIS
MICHEL LÉVY FRÈRES, ÉDITEURS
RUE VIVIENNE, 2, BIS ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE


PENINGTON
& SON,
TERS &
BOOKSELLERS,
27 S.7th St
LADELPH

ACHARD Brunes et Blondes, Chasse Royale, Dern. Marquises, Femmes honn., Parisienn. et Provinc., Petits-fils de Lovelace, Rêveurs de Paris, Robe de Nessus D'ARNIM Contes bizarres A. ADAM Souv. d'un musicien, Dern. souv. d'un music. AINSWORTH Gentilh. des grandes routes *** Mad. duch. d'Orléans ASSOLLANT Hist. de Pierrot AUGIER Poésies complètes *** Zouaves et Chass. à pied, Institut. milit. de la France J. AUTRAN Milianah DE BANVILLE des funambulesques BEAUMARCHAIS Théâtre BAROT Hist. des idées au 19e siècle BARBEY D'AUREVILLY L'Ensorcelée Mme DE BASSANVILLE Secrets d'une jeune fille ROGER DE BEAUVOIR Aventur. et Courtisanes, Cabaret des morts, Chev. de Charny, Chev. de St-Georges, Écolier de Cluny. Hist. Cavalières, Lescombat, Mad. de Choisy, Moulin d'Heilly, Pauvre Diable, Soirées du Lido, Trois Rohan Mme ROG. DE BEAUVOIR Confid. de Mlle Mars, Sous le Masque H. BÉCHADE Chasse en Algérie Mme B. STOWE L'oncle Tom, Souv. heureux A. BELL Sc. de la vie de Château B. CONSTANT Adolphe A. DE BERNARD Portrait de la Marquise CH. DE BERNARD Ailes d'Icare, Beau-Père, L'Écueil, Gentilh. campagnard, Gerfaut, Homme sérieux, Nœud gordien, le Paratonnerre, Le Paravent, Peau du Lion et Chasse aux Amants BERN. DE St-PIERRE Paul et Virginie É. BERTHET Bastide rouge, Les Chauffeurs, Dernier Irlandais, Roche tremblante C. BERTON Rosette DE BOIGNE Petits Mém. de l'Opéra L. BOUILHET Melænis R. BRAVARD L'Honn. des Femmes, Pet. Ville, Revanche de G. Dandin A. DE BRÉHAT Bras-d'Acier, Cabane du Sabotier, Chasseurs d'hommes, Chât. de Villebon, Sc. de la Vie contemp. MAX BUCHON En Province BULWER Fam. Caxton, Jour et la Nuit É. CARLEN 2 jeunes Femmes É. CARREY 8 Jours sous l'Equateur, Révoltés du Para H. CASTILLE Hist. de ménage CHAMPFLEURY Amoureux de Ste-Périne, Avent. de Mlle Mariette, Bourg. de Molinchart, Chien-Caillou, Excentriques, M. de Boisdhyver, Prem. beaux Jours, Le Réalisme, Sensat. de Josquin, Souv. des Funambules, Success. Le Camus, L'usurier Blaizot CHATEAUBRIAND Atala, René, Gén. du Christianisme, Itinér. de Paris à Jérusalem, Les Martyrs, Les Natchez, Paradis perdu E. CHEVALIER Dern. Iroquois, Huronne, Nez-Percés, Pieds-Noirs, Poignet-d'Acier, Tête-Plate G. CLAUDIN Point et Virgule. Mme L. COLET 45 Lettres de Béranger H. CONSCIENCE L'Année des Merveilles, Aurélien, Batavia, Bourgeois de Darlingen, Conscrit, Coureur des Grèves, Démon de l'Argent, Démon du Jeu, Drames flamands, Fléau du Village, Gentilh. pauvre, Guerre des Paysans, Heures du soir, Hist. de 2 enf. d'ouvriers, Jeune Docteur, Lion de Flandre, Mal du Siècle, Mère Job, Marchand d'Anvers, Oncle [illegible]ond, L'Orpheline, Sc. de la Vie flamande, Souv. de [illegible]se, Tombe de fer, Tribun de Gand, Veillées flamandes CORNE Souv. d'un Proscrit P. CORNEILLE Œuvres [illegible]esse DASH Amour coupable, Belle Aurore, Bals masqués, Belle Parisienne, Chaîne d'or, Chambre bleue, Chât. de Roche sanglante, Chât. en Afrique, Dame du Chât. [illegible]uré, Dern. expiation, Duch. de Lauzun, Duch. d'Eponnes, Femme de l'Aveugle, Folies du Cœur, Fruit défendu, Galant. de la cour de Louis XV, - Régence, - Jeunesse de Louis XV, - Maîtresses du Roi, - Parc aux Cerfs, Jeu de la Reine, Jolie Bohémienne, Lions de Paris, Mad. Louise de France, Mad. de la Sablière, Mlle la Tour du Pin, Main gauche et Main droite, Marq. de Parabère, Marq. sanglante, 9 de Pique, Poudre et Neige, Princ. de Conti, Procès crimin. Rivale de la Pompadour, Salon du Diable, Secrets d'une Sorcière, Sorcière du Roi, Suites d'une Faute, 3 amours [illegible]al DAUMAS Grand Désert DELÉCLUZE D. Olympia, Mlle Justine de Liron, Prem. Communion DELESSERT Voyage aux Villes maudites P. DELTUF Avent. Parisiennes, Pet. malh. d'une jeune femme CH. DICKENS Contes de Noël, Hist. et récits du foyer, Neveu de ma Tante O. DIDIER Fille de roi, Mad. Georges M. DU CAMP Salon de 1857, Six Aventures AL. DUMAS Acté, Amaury, Ange Pitou, Ascanio, Avent. d'amour, Avent. de John Davys, Baleiniers, Bâtard de Mauléon, Black, Blancs et Bleus, Bouillie de la comt. Berthe, Boule de neige, Bric-à-Brac, Cadet de famille, Capit. Pamphile, Capit. Paul, Capit. Richard, Catherine Blum, Causeries, Cécile, Charles-le-Téméraire, Chass. de Sauvagine, Chât d'Eppstein, Chevalier d'Harmental, Chevalier de Maison-Rouge, Collier de la Reine, Colombe, Monte-Cristo, Comt. de Charny, Comt. de Salisbury, Compagn. de Jéhu, Confess. de la Marquise, Conscience l'Innocent, Dame de Monsoreau, Dame de Volupté, 2 Dianes, 2 Reines, Dieu dispose, Drame de 93, Drames de la mer, Drames galants, Femme au Coll. de velours, Fernande, Fille du Régent, Fils du Forçat, Frères Corses, Gabriel Lambert, Garibaldiens, Gaule et France, Georges, Gil Blas en Californie, Gr. Homm. en robe de chambre: César, Henri IV, Louis XIII et Richelieu, Guerre des Femmes, Hist. d'un Casse-noisette, Hommes de fer, L'Horoscope, Impress. de voyage : Suisse, - Année à Florence, - Arabie heureuse, - Bords du Rhin, - Capit. Arena, - Corricolo, - Le Caucase, - Midi de la France, - Paris à Cadix, - 15 jours au Sinaï, - En Russie, - Speronare, - Véloce, - Villa Palmiéri, - Ingénue, Isabel de Bavière, Italiens et Flamands, Ivanhoe (*Trad.*), Jacques Ortis, Jane, Jehanne la Pucelle, Louis XIV et son siècle, Louis XV et sa cour, Louis XVI et la Révolution, Louves de Machecoul, Mad. de Chamblay, Maison de glace, Maître d'Armes, Mariages d'Olifus, Médicis, Mes Mémoires, Mém. de Garibaldi, Mém. d'une Aveugle, Mém. d'un Médecin, Meneur de Loups, 1001 fantômes, Mohicans de Paris, Morts vont vite, Napoléon, Nuit à Florence, Olympe de Clèves, Page du duc de Savoie, Pasteur d'Ashbourn, Pauline et P. Bruno, Pays inconnu, Père Gigogne, Père la Ruine, Princ. de Monaco, Prino. Flora, Les 45, La Régence, Reine Margot, Route de Varennes, Salteador, Salvator, Souv. d'Antony, Stuarts, Sultanetta, Sylvandire, Testam. de Chauvelin, 8 Maîtres, 3 Mousquetaires, Trou de l'Enfer, Tulipe Noire, Vic. de Bragelonne, Vie au Désert, Vie d'Artiste, 20 ans après AL. DUMAS FILS Antonine, Avent. de 4 femmes, Boîte d'argent, Dame aux Camélias, Dame aux Perles, Diane de Lys, Docteur Servans, Régent Mustel, Roman d'une Femme, 3 Hommes forts, Sophie Printems, Tristan le Roux, Vie à 20 ans M. EDGEWORTH Demain! G. DANTRAGUES Hist. d'Amour et d'Argent ERCKMANN-CHATRIAN Docteur Mathéus X. EYMA Avent. et Corsaires, Femmes du Nouv.-Monde, Peaux-Rouges, Roi des Tropiques, Trône d'argent P. FÉVAL Alizia Pauli, Amours de Paris, Berceau de Paris, Blanchefleur, Le Bossu, Capit. Simon, Compagn. du silence, Dern. Fées, Fanfarons du roi, Fils du Diable, Nuits de Paris, Reine des Epées, Tueur de Tigres G. FLAUBERT Mad. Bovary P. FOUCHER [illegible] de plaisir A. FRÉMY Confess. d'un Bohémien, Maîtresses parisiennes G. D'ONQUAIRE Diable boiteux à Paris, - en province, - Au village, - Au château TH. GAUTIER Constantinople, Les Grotesques S. GAY Anatole, Comte de G[illegible]che, Comt. d'Egmont, Duch. de Châteauroux, Ellénore, Faux Frère, Laure d'Estell, Léonie de Montbreuse, Mal d'un Amant heureux, Mariage sous l'Empire, Mari confident, Marie de Mancini, Marie-Louise d'Orléans, Moqueur amoureux, Physiolog. du Ridicule, Salons célèbres, Sc. d'une vieille Femme J. GÉRARD Chasse au lion G. DE NERVAL Bohême galante, Filles du Feu, Marq. de Fayolle, Souv. d'Allemagne É. DE GIRARDIN Émile Mme É. DE GIRARDIN Canne de Balzac, Contes d'une Vieille Fille, Croix de Berny, Il ne faut pas jouer avec la douleur, Lorgnon, Marguerite, Marq. de Fontanges, Nouvelles Poésies, Vic. de Launay W. GODWIN Caleb Williams GŒTHE Werther, Hermann et Dorothée GOLDSMITH Vicaire de Wakefield L. GOZLAN Baril de Poudre d'or, Comédies et les Comédiens, Dern. Sœur grise, Folle du logis, Notaire de Chantilly Mme DE GRANDFORT L'autre Monde S. HILAIRE Nouvelles fantaisistes

POISSY. — TYP. ARBIEU, LEJAY ET Cie.


THE LIBRARY OF CONGRESS



AUG 75
BOUND BY
HNM


LIBRARY OF CONGRESS
0 021 028 356 0